

فيليب لوجون

السيرة الذاتية

الميثاق والتاريخ الأدبي

ترجمة وتقديم
عمر حلي

المركز الثقافي العربي

فيليب لوجون — السيرة الذاتية — المركز الثقافي العربي



السيرة الذاتية

لقد اخترنا أن نقدّم في هذا الكتاب، فصلين من كتاب فيليب لوجون الشهيرة «الميثاق الأتوبيوغرافي» بضمان العديد من القضايا الجوهرية في خطاب السيرة الذاتية، وفي علاقة هذه الأخيرة بالتاريخ الأدبي، والتركيز على هذين الفصلين يأتي تماشياً مع طابعهما النظري، بخلاف الفصول الأخرى التي تحوي الكثير من المناقشات المثمرة، إلا أنها مرتبطة أكثر بمتون قد يكون القارىء العربي غير مطلع عليها، مما يجعل قراءته لها اختزالية.

وبتواضع الباحث يصرح لوجون بأن المناقشات التي دارت حول مفهوم الميثاق الأوتوبيوغرافي قد غذت فكره النظري وجعلته يدرك الأبعاد الحقيقية لتصوره وحدود تحليلاته، لذلك نجده يلتفت هنا إلى قضايا أخرى أهمها: الحد، المصطلح، التطابق، والعقد، ثم أسلوب وإيديولوجية السيرة الذاتية.





المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص. ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب

فيليب لوجون

السيرة الذاتية

الميثاق والتاريخ الأدبي

ترجمة وتقديم

عمر حلي



* **السيرة الذاتية** (الميثاق والتاريخ الأدبي).

* تأليف: **فيليب لوجون**.

* ترجمة وتقديم: **عمر حلي**.

* الطبعة الأولى 1994.

* الناشر: **المركز الثقافي العربي**.

* العنوان:

□ بيروت/الحمراء ـ شارع حان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.

• ص.ب/113-5158/ • هاتف/343701-352826/ • تلكس/**NIZAR** 23297LE/

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي ـ الأحباس * ص.ب/4006/ • هاتف/307651-303339/

● 28 شارع 2 مارس * هاتف /271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

يحتوي هذا الكتاب على ترجمة للفصلين:

- Le pacte autobiographique (p: 13-46)
- Autobiographie et histoire Litteraire (p: 311.341)

من كتاب: Philippe LEUJEUNE

«Le Pacte Autobiographique»

Edition Seuil. Collection «poetique», Paris, 1975.

مقدمة

نقترح هذا النص على القارىء العربي بعد تردد طويل يمتد منذ سنة 1987، أي بعد تأمل دام فترة غير قصيرة (أكثر من ست سنوات) وكانت تحركه أسئلة كثيرة لعل أهمها سؤال المعرفة المرتبطة بالكتابة الذاتية عموماً وبالأتوبيوغرافيا بوجه خاص، وهو سؤال تزداد حدته عندما يتعلق الأمر بحالة محددة هي الأدب العربي الذي تراكم فيه عدد لا يستهان به من النصوص الأتوبيوغرافية دون أن يدفع ذلك إلى خلق سجال نقدي حقيقي حول النوع الأدبي وقضاياه الجوهرية، الشيء الذي يجعل الباحث في هذه النصوص واهتمامه بها في حاجة ماسة إلى معرفة نظرية ونقدية تصاحبها وتكون منهلاً يسعفه في حل بعض إشكالياتها. ولا يعني ذلك أن النصوص النقدية العربية منعدمة، بل يعني أن الكثير منها يعود إلى زمن نظري ونقدي أفل نجمه وخبت مصابيحه، خصوصاً بعد تغير الكثير من البديهيات النظرية والفلسفية وتصدع العديد من التصورات المنهجية، بما فيها تلك التي لم تكن ترى في الكتابة الذاتية (والأتوبيوغرافيا) سوى تورم ذاتي لا جذور له في الواقع الذي ينتمي إليه والذي من المفروض أن يعبِّر عنه بدل الإغراق في الحديث عن عوالم الفرد ومتاهاتها.

وقد اخترنا أن نقدم هنا فصلين من كتاب فيليب لوجون الشهير «الميثاق الأتوبيوغرافي» يضمان العديد من القضايا الجوهرية في خطاب السيرة الذاتية

وفي علاقة هذه الأخيرة بالتاريخ الأدبي، ونريد هنا أن نشير إلى أن التركيز على هذين الفصلين بالذات يأتي تماشياً مع طابعهما النظري، بخلاف الفصول الأخرى التي تحتوي الكثير من المناقشات المثمرة إلاّ أنها مرتبطة أكثر بمتون محددة قد يكون القارىء العربي غير مطلع عليها مما يجعل قراءته لها قراءة اختزالية بكل تأكيد.

ونظراً لأن فيليب لوجون قد قدم نقداً ذاتياً لعمله هذا الذي نقدم جزءاً منه هنا ـ فقد ارتأينا أن نقدم للقارىء أهم ما جاء فيه تعميماً للإفادة من جهة وسعياً وراء خلق سجال نظري ونقدي حول «الميثاق الأتوبيوغرافي» من جهة ثانية.

نقد الميثاق الأوتوبيوغرافي

يحاول فيليب لوجون في مؤلفه الأخير[1] أن يضيء ويفسر تطور عمله، فيأخذ طريقه في إطار نقد ذاتي معقلن يعيد من خلاله النظر في مجمل الإسهامات النظرية والتطبيقية التي كان قد تقدم بها في أعماله السابقة: «السيرة الذاتية في فرنسا»، «ميثاق السيرة الذاتية»، «قراءة ليريس». ثم «الأنا هو الآخر»[2]. ويضعنا لوجون في الصورة التي اختارها لكتاب «أنا أيضاً» منذ بدايته، إذ يعمد إلى إثبات قولة للابروبير La Bruyère قرأها ـ كما يقول ـ وهو منهمك في تحرير مؤلفه، مؤداها أن العالِم الحقيقي هو الذي يسعى إلى دعم أخطائه من خلال نقدها بشجاعة، هو من يخطىء ثم يصحح نفسه، ويخطىء وهو يصحح نفسه فيصحح نفسه مجدّداً. لأن هذا هو المسار الوحيد الذي يمكن أن يطور العلم، وهو الذي اختار فيليب لوجون السير فيه، ما دام ينطلق مباشرة نحو ما يسميه إعادة قراءة «الميثاق الأتوبيوغرافي» (المؤلف سنة 1972

(1) تعتمد هذه المقدمة على عرض النقد الذاتي الذي قدمه فيليب لوجون في كتابه:
- PHILIPPE LEJEUNE: «MOI AUSSI». Paris, 1986 - Seuil - Coll: Poétique.

(2) هذه المؤلفات هي على التوالي:
- L'Autobiographie en France - Ed. A. COLIN 1972.
- Le Pacte autobiographique. Ed. SEUIL, Coll: POETIQUE 1975.
- LIRE Leiris autobiographie et langage. KLINCKSIECK. 1975.
- Je et un autre - ed: Seuil - Coll: POETIQUE Paris, 1980.

والمعاد نشره في كتاب يحمل نفس العنوان سنة 1975) الذي يعتبره هنا ذا قيمة فرضية أو أداة عمل، مما يبيح له إعادة النظر فيه بناء على نتائجه العلمية، ثم ـ وهذا هو الأهم ـ بناء على النقد الموجه إليه. وفي تواضع الباحث يصرح لوجون بأن المناقشات النقدية التي دارت حول مفهوم الميثاق الأوتوبيوغرافي قد غذت فكره النظري وجعلته يدرك الأبعاد الحقيقية لتصوره وحدود تحليلاته. ولم يخف في هذا الصدد أنه كان طوال بحثه يستشعر النواقص والهفوات التي تحيط بمثل هذا العمل، سواء في كتابه حول الميثاق أو الكتاب الذي تلاه وكان مناسبة للتأمل في مفهوم الميثاق من خلال السيرة الذاتية لضمير الغائب والسيرة الذاتية ذات المؤلف المتعدد. لذلك نجده يلتفت هنا إلى قضايا أخرى أهمها: الحد، المصطلح، التطابق، والعقد، ثم أسلوب وإيديولوجية السيرة الذاتية.

1 ـ مشكل الحد

لقد انطلق فيليب لوجون في كتاباته السابقة من وضع حد للسيرة الذاتية كان له أثره في جل الدراسات التي اهتمت بالموضوع، بل أصبح حداً قلما تخلو منه دراسة تتناول هذا النوع، وهو الحد الذي يجعل السيرة الذاتية عبارة عن: «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته»[1].

ويفتتح اعادة قراءته لهذا الحد بإشارته إلى المفارقة التي وقع فيها حين ادعى أنه سيتعامل تعامل الملاحظ مع المتن المدروس باتباع طريقة تجريبية استقرائية، ثم أخلف وعده مباشرة بإقامته لهذا الحد ذي المظهر الدوغمائي والقانون النظري الذي يفتقر للدقة. ويلاحظ كيف أن ذلك دفع إلى الخلط بشكل كبير بين الفرضية النظرية والإثبات النظري. ويحاول لوجون أن يتدارك ما فاته باعترافه بأن المشاكل التي أثارها هذا الحد أثناء تطبيقه العملي هي

(1) Le Pacte autobiographique, P. 14.

التي دعته إلى هذه العودة النقدية وليس الاعتراضات أو التعقيبات التي ردت على عمله؛ فقد كان يعتقد أن التعريف الذي قدمه يشكل نقطة انطلاق من أجل إقامة تفكيك تحليلي للعوامل التي تدخل في عملية إدراك النوع، غير أنه سرعان ما تحول إلى «سلطة» دوغمائية بعزله عن سياقه، وهكذا غدت نقطة انطلاقه هي نقطة النهاية في نفس الوقت. غير أن كل ما سبق لا ينفي الدور الأساسي الذي لعبه هذا الحد الذي يستجيب لضرورة ما، فقد كان ضرورياً وإيجابياً بالنسبة لصاحبه الذي صرح بأنه أخرجه من دوامة صعبة، ما دام كل من يهتم بنوع أدبي ما محكوم بالاصطدام بمشكل التعريف ولو في التطبيق من خلال اختيار المتن الذي يشتغل عليه، مما يجعل الوضعية شبيهة بحلقة مفرغة، إذ لا يمكن أن يوجد التحديد والتعريف في غياب الدراسة. ويحيل هنا إلى التجربة التي خاضها جورج ماي والتي حاول من خلالها وضع تحديد للسيرة الذاتية انطلاقاً من متن مكون من مائة نص، وإلى التجربة الخاصة التي خاضها هو نفسه والتي هو بصدد نقدها هنا. ويخلص إلى أنه من الخطإ الاعتقاد بأن هذين المنهجين متعارضان، أو حتى بأنهما منهجان أصلاً: إنهما وجهان لنفس الخطإ. وقد أدرك لوجون أنه كان من المفروض تعميق الطرح الذي قدمه في «ميثاق السيرة الذاتية» من خلال الدفع به إلى الأمام وتجنب الموقف الدوغمائي الذي تبناه فيه، فمن المفروض فيمن يحتك بالسيرة الذاتية ويدرسها أن يبدأ بتحليل متن ما بدل الاقتراح المتسرع للتعريف.

2 ـ مشكل المصطلح

لقد استشعر لوجون ضبابية بعض التوظيفات التعبيرية منذ كتابه «ميثاق السيرة الذاتية» (ص: 13)، ويقدم في كتاب «أنا أيضاً» مثالين عن هذه الضبابية. فعبارة «محكي الحياة» التي أصبحت شائعة في الوقت الراهن، لا تتعلق فقط بظهور موضوع جديد في العلوم الإنسانية بل تشير إلى غموض العبارة ذاتها، الذي يبيح إقامة علاقة بين الموضوع الجديد بالموضوعات القديمة (السيرة، السيرة الذاتية) أو بانتاجات أخرى ظهرت في الحقول

المجاورة كالكتب المتضمنة للحوارات والمحكيات المختارة. وهكذا تتغير العبارة وتأخذ دلالة ضيقة أو واسعة حسب الشخص الذي يستعملها مما يجعل أمر تلك العلاقات مشوباً ببعض الإلتباس.

وتعني لفظة «سيرة» اليوم حسب الاستعمال:

أ ـ تاريخ إنسان (مشهور عموماً) مروي من طرف شخص آخر (وهو المعنى القديم والأكثر شيوعاً).

ب ـ تاريخ إنسان (غامض عموماً) مروية شفوياً من طرفه لشخص آخر أثار هذا التاريخ من أجل دراسته (منهج السيرة في العلوم الاجتماعية).

ج ـ تاريخ إنسان مروي من طرفه لشخص أو أشخاص يساعدونه، عن طريق سماعهم، على التوجه في حياته. (السيرة في تشكلها).

ويقر فيليب لوجون بأنه كان عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه التعددية في المعنى أثناء استخدامه للفظة «السيرة الذاتية» التي أخذت من انجلترا في بداية القرن التاسع عشر، لتدل على معنيين متجاورين لكنهما مختلفان مع ذلك:

ـ المعنى الأول (وهو الذي اختاره) هو الذي يقترحه لاروس سنة 1866: «حياة فرد ما مكتوبة من طرفه»، معارضاً السيرة الذاتية التي هي نوع من الاعتراف مع المذكرات التي تروي أحداثاً يمكن أن تكون غريبة عن السارد.

ـ المعنى الثاني (وهو أكثر عمومية من الأول) وهو الذي يحدد السيرة الذاتية باعتبارها كل نص يبدو أن مؤلفه يعبر فيه عن حياته وإحساساته، مهما كانت طبيعة العقد المقترح من طرف المؤلف، وهذا المعنى هو الذي قصده ڤاپيرو في «المعجم الكوني للأدب» (1876) الذي يقول فيه بأن السيرة الذاتية عمل أدبي، رواية، سواء كان قصيدة أم مقالة فلسفية، الخ... قصد المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم

احساساته. وسيقرر القارىء بالطبع ما إذا كانت مقصدية المؤلف ضمنية أم لا.

ويعكس هذا التعريف الثاني بروز طريقة جديدة للقراءة فضلاً عن ظهور نمط جديد من الكتابة، لذلك نجد ڤاپيرو يعلق على تعريفه بمصطلحات تهز كل دفاع عن المعنى المحدد: «تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام، ومن يكتبها ليس ملزماً البتة بأن يكون دقيقاً حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات، أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات». وهكذا تصبح السيرة الذاتية نوعاً قابلاً لاحتضان عدة نصوص بدءاً من روسو وصولاً إلى أفكار باسكال» أو «خطاب المنهج» لديكارت. ويلاحظ لوجون كيف أن المعنيين معاً، المحدد والعام، حاضران في استعمال الكلمة حتى في الوقت الراهن، ولعل نجاح مصطلح «سيرة ذاتية» مرتبط بالتوتر بينهما وبالغموض والتردد الذي تسمح به الكلمة بالإضافة إلى الفضاء الجديد للقراءة والتأويل الذي تجعله هذه الأخيرة ممكناً، والاستراتيجيات الجديدة للكتابة التي تومىء بها. وهنا يعترف الباحث بأنه استخف في السابق بالإشكالات التي يمكن أن تنهض من جراء اختيار المعنى الأول وتجاهل الثاني، لأنه كان يعتمد بالأساس على النصوص المحكومة بميثاق سير ذاتي، يقترح فيه المؤلف خطاباً حول الذات على القارىء كما يقترح فيه تحققاً خاصاً لهذا الخطاب يقوم على الإجابة عن سؤال من أكون؟ بواسطة حكي يكشف «كيف صرت كذلك».

أما النقص الأخير، فلا يعود حسب الباحث إلى اصطلاحاته الخاصة بل إلى تحليل المصطلح الذي يستعمله المؤلفون والناشرون والنقاد، من أجل تصنيف النصوص. لقد عمد لوجون على امتداد كتاب «الميثاق» إلى اعتبار مصطلح «رواية» مرادفاً للتخييل في مقابل اللاتخييل والمرجعية الواقعية، والحال أن «رواية» تعني أيضاً، الأدب والكتابة الأدبية في مقابل سطحية الوثيقة، ودرجة الصفر للشهادة. فلفظة «رواية» ليست أحادية المعنى أكثر من

كلمة «سيرة ذاتية» الشيء الذي تنضاف إليه ظواهر أخرى قيمية قدحية (الرواية خلق / السيرة الذاتية سطحية المعيش) أو تحسينية (الرواية لذة الحكي المكتوب المحكم / السيرة الذاتية صدق وعمق المعيش)، مما لا يزيد الأمر إلا تعقيداً ولبساً.

3 ـ مشكل التطابق:

يؤول المظهر المعياري الأكيد للميثاق إلى التقديم المجزإ لمشكل التطابق بالأساس. لقد كان لوجون يعتقد أن ضبط التطابق ومؤشراته يكتسي أهمية قصوى في الحقل الذي يشتغل عليه وقاده ذلك إلى إتباع منطق لا يخلو من تطرف: «فالتطابق إما أن يكون أو لا يكون، لا وجود لدرجة ممكنة، وكل شك يقود إلى نتيجة سلبية» أو كما جاء في مكان آخر من كتاب «ميثاق السيرة الذاتية»: «لا تحتوي السيرة الذاتية على درجات: إنها كل شيء أو لا شيء». ويعترف لوجون أنه أثناء إعادة قراءة هذه الإشارات يصاب باندهاش كبير لكونه لم يدرك سابقاً ذلك التناقض الصارخ بين الموقف الذي يعلنه فيها وبين مجموع التحليلات التي قدمها في نفس الكتاب والتي أكد من خلالها وجود الغموض والدرجات، وذلك عندما اعتمد على ما أسماه «بفضاء السيرة الذاتية». ويرجع هذا التناقض إلى كونه كان يعتقد أن مركز المجال الاتوبيوغرافي هو الاعتراف. فقد قام بتقويم الكل بعد أن أخضعه لقواعد اشتغال جزء من أجزائه. أما الطامة الكبرى فتكمن في إهماله حقيقة أن تقبل الاعتراف يعني آلياً قبول استراتيجيات جديدة للكتابة والقراءة. والحق أنه لا يجب أن نخلط المحور المغناطيسي الذي يحكم البوصلة مع تعددية الاتجاهات التي تسمح هذه الأخيرة بضبطها».

4 ـ مشكل العقد:

«لقد استهواني مصطلح ميثاق السيرة الذاتية»، هكذا يستهل لوجون حديثه عن العقد، لأن الميثاق يثير صوراً خرافية، مثل «المواثيق مع الشيطان»

التي نغمس فيها ريشتنا في دمنا من أجل بيع الروح، في حين يحيل العقد على دلالة أكثر نثرية إننا عند كاتب شرعي. إن مصطلح عقد يستتبع ويفترض وجود قواعد صريحة، ثابتة ومعترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء، بحضور الكاتب الشرعي الذي يتم التوقيع عنده على نفس العقد وفي نفس الوقت. وهو أمر لا يشابه في شيء واقع الأدب. لقد كان بول فاليري يقول إن كل حكم يقيم علاقة ثلاثية بين المنتج، العمل، والمستهلك هو حكم وهمي، لأن هذه التحققات الثلاثة لا يمكن أن توجد كلها في نفس التجربة. وربما تسعى السيرة الذاتية إلى خلق هذا الوهم (سواء كانت أدبية أم غير أدبية)، كما تشتغل باعتبارها فعل تواصل بالأساس. ومما لا شك فيه أن السيرة الذاتية تقترح اتفاقاً مع المسرود له، تحث القارىء الواقعي على الدخول في اللعبة، وتعطي انطباعاً بوجود اتفاق موقع عليه بين الطرفين، غير أن ذلك لا يمنع القارىء الواقعي من اختيار صيغ قراءة مختلفة عن الصيغ المقترحة عليه، فضلاً عن أن كثيراً من النصوص المنشورة لا تحوي أية إشارة إلى أي عقد صريح. ولا يوجد في هذا الإطار أي تعاقد مشترك ملزم يجري بين نقابات المنتجين وجميعات القراء، مما يسمح ببروز سوء التفاهم. وتدفع الإشارات السابقة صاحبها إلى الدعوة إلى الأخذ بعين الإعتبار ثلاث نقط أساسية أثناء الوصف:

أ ـ أن تسمية سيرة ذاتية يمكن أن تنتمي إلى نظامين مختلفين:

- نظام مرجعي «واقعي» يأخذ فيه الالتزام الأوتوبيوغرافي قيمة عقد.
- نظام أدبي لا تنشد فيه الكتابة الشفافية، وإن كان بإمكانها أن تقلد وتغير على قناعات النظام الأول.

ب ـ يمكن أن يكون هناك تفاوت من جهة المؤلف بين المقصدية الأولية وتلك التي سيمنحه إياها القارىء: ومرد ذلك إما لجهل المؤلف بالآثار التي يمكن أن تقحمها صيغة التقديم التي اختارها، أو لوجود تحققات أخرى

بينه وبين القارىء (عناصر توضيب القراءة، العنوان الفرعي، التصنيف النوعي، الأشعار. . .) يمكن أن تختار من طرف الناشر بعد أن يكون لها تأويل خاص في وسائل الإعلام.

ج ـ وأخيراً، يجب أن نتقبل أنه بالإمكان تعايش قراءات متباينة للنص نفسه وتأويلات متباينة للعقد المقترح نفسه لأن الجمهور ليس متجانساً. ويتوجه مختلف الناشرين، والسلسلات المتنوعة إلى نوعيات من الجمهور لا تحكم حسب نفس المعايير. وهنا يتضح خلل الموقف الذي كان قد تبناه لوجون في كتاب «الميثاق» عندما نصّب نفسه ممثلاً «القارىء المتوسط»، ثم لم يلبث أن نصب هذا الأخير في موقع القراءة القاعدية.

5 ـ مشكل الخانة الفارغة

لقد قدم فيليب لوجون في «ميثاق السيرة الذاتية» رسماً عرض من خلاله وضعيات ثلاث ممكنة بالنسبة لمعيارين أولهما اسم المؤلف، وثانيهما طبيعة الميثاق المنجز من طرف المؤلف. وتنحصر هذه الوضعيات في كون الشخصية، إما تحمل اسماً مختلفاً عن اسم المؤلف أو ليس لها اسم أو تحمل نفس اسم المؤلف؛ وفي كون الميثاق يكون إما روائياً أو غائباً أو ميثاقاً للسيرة الذاتية.

وعندما يعيد تناول هذا الرسم في «أنا أيضاً» يلاحظ أنه كان قد سجل في كل خانة أثر العلاقة بين المعيارين، وأن هناك خانتين ظلتا شاغرتين أو عمياوين كما يسميها هو نفسه وسرعان ما يعقب بأنه هو الذي كان أعمى. لأنه من الجلي أن الرسم غير مبني بشكل محكم، ففي كل محور يقترح خياراً (روائياً/ أوتوبيوغرافياً بالنسبة للميثاق، مختلف/ مشابه للاسم). ويأخذ بعين الاعتبار احتمال الحالة التي لا يمكن أن تصنف لا في هذا ولا في ذلك، غير أنه يتجاهل الحالة المقابلة التي يمكن أن تدمج النقيضين معاً في الوقت نفسه. فهو يقبل التردد ويرفض الغموض. فاسم الشخصية يمكن أن يكون

مشابهاً لاسم المؤلف ومختلفاً في الوقت نفسه مثل التشابه في الحرف الأول مع اختلاف الاسم (جول ڤاليس /جاك ڤينغتراس)، أو التشابه في الاسم الأول والاختلاف في الثاني (لوسيان بودار / لوسيان بونار) الخ. كما يمكن لأي كتاب أن يقدم باعتباره رواية في العنوان الفرعي، وباعتباره سيرة ذاتية في المقدمة. ويعني ذلك أن الرسم يجب أن يتضمن تسع عشر خانة بدل التسع.

6 ـ مشكل الأسلوب

يعترف لوجون في هذا الصدد بأن الارتباط بالتحليل الداخلي للنص لا يمكن أن يبرز أية خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها بشكل واضح عن الأنواع القريبة منها كرواية السيرة الذاتية مثلاً. هناك الاسم والعقد وهما عنصران غير محددان بشكل دقيق كما لاحظنا ذلك. وقد أحس الباحث بالهفوة النظرية التي وقع فيها عندما اعتمد على تعظيم شأن «العقد» واهمال عناصر أساسية على رأسها: مضمون النص نفسه الذي يجعله يتقاطع مع السيرة التي تحكي هي أيضاً حياة شخص ما، وتقنيات السرد التي تفتح إمكانية لعبة الأصوات والتبئير، ثم الأسلوب.

فالقارىء لا يدرك بالطريقة نفسها نصين يبدأ أحدهما بالتبئير على تجربة شخصية ما (مثل: «لديك بيت» «رمو» ولبغل «زيري» ندبج كلمة الانشاء، وللآدمي خطاب اللهاث. كل وسحره، فلا تصغوا إلى أحد أيها الصبية») ويبدأ الثاني بإسماع صوت سارد منذ الوهلة الأولى (مثل: «لو أنني كنت أعرف شيئاً عن الأفلاك والأبراج وطوالع الكواكب لما نفعني ذلك في معرفة هل اليوم الذي ولدت فيه كان يوم سعد أو يوم نحس، ذلك أنني لا أجهل هذه الأشياء فحسب، بل أجهل اليوم الذي ولدت فيه أيضاً». فاستعمال الطريقة الأولى شائع أكثر في الرواية، في حين يكثر استعمال الطريقة الثانية في السيرة الذاتية. ولكن لا يتعلق الأمر مع ذلك إلا بمهيمنات ما دام الاستعمال يثبت أن السيرة الذاتية نفسها تغرف من تقنيات التخييل التي كانت مقصورة عليه.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مثل هذه البدايات توجه القارىء قبل أن يتمكن من معرفة العلاقة الموجودة بين اسم الشخصية والمؤلف مثلاً.

ينسحب هذا على الأسلوب أيضاً. ويقصد لوجون بالأسلوب كل ما يخلخل شفافية اللغة المكتوبة ويبعدها عن «درجة الصفر» ويبرز الاشتغال على الكلمات سواء تعلق الأمر بالمحاكاة الساخرة أو بلعبة الدوال والنظم. فقد حدد الناقد السيرة الذاتية باعتبارها نثراً ولكن أين ينتهي النثر؟ ثم من يستطيع أن يحدد نهاية الشفافية ومشابهة الواقع وبداية التخييل؟ لقد أدرك لوجون أنه لا يوجد أي مانع يحول دون استعمال أبيات شعرية في السير الذاتية، الشيء الذي يفقد عقد السيرة الذاتية كثيراً من مصداقيته.

7 ـ إعادة الخلق الشعري

أما فيما يتعلق بالأبيات، فقد كان لوجون يدافع عن موقف أملته عليه ملاحظة بسيطة، توجد آلاف من السير الذاتية النثرية، في حين لا تتجاوز السير الذاتية الشعرية عدد الأصابع، إذا كان المقصود بالسيرة الذاتية محكياً يلخص حياة ما. والحال أن هناك كثيراً من السير الذاتية الشعرية تفوق في جماليتها سيراً ذاتية نثرية خرقاء لبعض الكتاب العصاميين. فكيف يتشبث فيه. فلوجون بتعريف يلغي هذه النصوص؟ الشيء الوحيد الذي يسمح به التعريف هو وضع مثل هذه النصوص الهامشية في إطار يصون لها اختلافها وتميزها سواء بالنسبة للشعر، وذلك من خلال استعمال «أنا» أوتوبيوغرافية مرتبطة بالاسم الشخصي للمؤلف، بدل «الأنا» الملحمية التقليدية، أو بالنسبة للسيرة الذاتية.

8 ـ إيديولوجية السيرة الذاتية:

وهذه النقطة هي الأهم في نظر فيليب لوجون، فبتركيزه على العقد لم يهمل بعض العناصر في التلقي النوعي فقط، بل قدم نفسه باعتباره ناقداً ساذجاً إذ تناول مشاكل العقد من زاوية لسانية وشكلية أساساً وذلك بالاستناد

على خلاصات الباحث اللساني إميل بنفينست في الوقت الذي كان من المفروض فيه تحليل هذه المشاكل بناء على علوم أخرى وانطلاقاً من مناهج مغايرة: التحليل النفسي، وعلم الاجتماع والدراسة الإيديولوجية، وقد أدى إسقاط هذه المنظورات إلى توجيه نقد إلى الميثاق الاتوبيوغرافي وصل إلى حد التشكيك في الحديث عن وجود فردي مستقل. فكيف نعتقد بأن الحياة في السيرة الذاتية هي التي تنتج النص، في حين أن النص، هو الذي ينتج الحياة. ثم ما هو موقع الميثاق من اللاوعي، من الصراع الطبقي ومن التاريخ؟ ويشير لوجون إلى أنه كان مغفلاً إذ ساهم في إيديولوجية النوع الذي زعم تحليله، بل أكثر من ذلك يعترف بأن شكليته كانت استراتيجية مثالية. ما جوابه عن هذه المآخذ؟ إنه يلجأ إلى الاعتراف فيكرر من جديد: «نعم أنا مغفل». ويبرر ذلك بأنه يعتقد بإمكانية قول الحقيقة. ويؤمن بشفافية اللغة، وبوجود ذات كاملة تعبر عن ذاتها عبرها، كما يؤمن بأن اسمه الشخصي يضمن له استقلاليته وفرادته، ويعتقد أنه عندما يقول «أنا» فهو الذي يتكلم، ويؤمن بالجوهر المقدس لضمير المتكلم. وإنه لمن المستحيل أن نقول الحقيقة حول الذات، أو أن نتكون باعتبارنا ذواتاً كاملة. ومن ثم فالسيرة الذاتية هي ذلك العمل المستحيل، غير أن ذلك لا يمنع وجودها بتاتاً.

9 ـ مسألة التوثين:

هنا يشير فيليب لوجون إلى جملة لجورج ماي أثارت انتباهه أثناء قراءة كتاب هذا الأخير «السيرة الذاتية» يهنىء فيها الباحث نفسه على كونه لم يأسف للشكل الزائغ لتوثين هذا النوع الأدبي. ويلاحظ لوجون كيف أنه سار في الطريق المعاكس عندما اتخذ توثينه شكلاً آخر يتمثل في الرغبة في الكتابة. فقد اختار أن يشتغل حول السيرة الذاتية بطريقة جامعية، وكان في نفس الوقت ينوي الاشتغال في سيرته الذاتية الخاصة. ويفسر هذا التوثين الذي حكمه في مؤلفه الأول، مرجعاً إياه إلى شساعة الحقل الذي افتتح عندئذ أمامه، وإلى حبه لهذه الشساعة: فقد كان متعلقاً برغبة تغيير الموضوع

باستمرار دون إهمال لإيجابيات الأبحاث السابقة عليه،لأن السيرة الذاتية ليست مجالاً ضيقاً أو محدوداً، بل نوعاً يدفع إلى الانفتاح على مجالات أخرى، على التحليل النفسي وعلم النفس والسوسيولوجيا والتاريخ، مما يؤدي إلى وجود عدة اتصالات وعلاقات تجعل الاهتمام بالذات ممزوجاً في نهاية المطاف بالانصات للآخر. ففي البداية كان لوجون يهتم بالأعمال المتميزة لميشال ليريس ضمن سلسلة اهتمامه بالنصوص الرصينة، وكان يعتمد فيها قراءة نفسية، نرجسية، وأصبح اليوم ملتزماً أكثر بمتن مغاير تماماً لما كان يتصوره في البداية، أو كما يقول هو نفسه: «لقد أصبحت ديموقراطياً: أصبحت اهتم بحياة الجميع وبالأشكال الأكثر بدائية، والأكثر انتشاراً أيضاً، لخطاب ولكتابة السير الذاتية»،ويعترف بأن دراسة فيلم حول حياة سارتر كان لها أثرها البالغ في توجيه نظرته نحو الاختلافات الموجودة بين المكتوب والشفوي ونحو أهمية وسائل الاعلام. فعندما احتك لوجون عن قرب بحياة سارتر وبصورتها الشفوية أدرك أن روايتها لا تختلف عن حياة أي إنسان عادي، ومن ثم يطرح سؤاله: لماذا تميز سارتر دون غيره؟ ولماذا لا يتم الاهتمام بهذا الإنسان العادي؟ لعل هذا ما سيحاول الباحث أن يقوم به في هذا الكتاب، وذلك بإعادة الاعتبار لمثل هذه النصوص العادية وعلى رأسها سيرة أسرته الخاصة، بدءاً من جده أدوارد لوجون (1845-1918)) الذي كان عصامياً يشتغل بالتجارة، وصاحب سيرة ذاتية كبيرة ساذجة: «مراحل الحياة» ومن هنا يسعى لوجون إلى تجاوز صورة المنظر المعرف الشكلي التي يقدمها له كتاب «الميثاق» لأنها جزئية.

10 ـ عقدة الذنب:

في هذه النقطة يقول لوجون إنه ما إن يكتب، حتى يشعر بأنه يقتسم مع كتّاب السير الذاتية رغباتهم وأوهامهم، ويعسر عليه عندها أن يتراجع عن ذلك. فقد كان يعلن بصوت مرتفع: «الأنا عبارة عن آخر»، ويضيف ربما بصوت منخفض: «لكن، للأسف» ومن ثم فقد كان يحس أنه في الداخل

وفي الخارج في نفس الوقت، في وضعية يمكن أن تكون عائقاً كما يمكن أن تكون منبعاً. تكون عائقاً عندما يكون نصيراً، إذ يفضي به ذلك إلى ارتكاب أخطاء تقويمية، وإلى التشبث بخطاب معياري مبالغ فيه، وإلى اعتماد مفهوم التطابق في صياغة التصورات. وتكون منبعاً عندما يمتزج الالتزام بالصحو.

بعد ذلك يذكر لوجون بفقرة من الفقرات الأخيرة في كتاب «الميثاق». تلك التي يقول فيها: «في النهاية، تبدو لي هذه الدراسة، إذن، هي نفسها وثيقة للدراسة (محاولة قارىء من القرن العشرين من أجل عقلنة وتوضيح معايير قراءته)، بدل أن تكون نصاً «علمياً». وثيقة يجب أن تدخل ملف علَم تاريخي لصيغ «التواصل الأدبي». وهي، كما يلاحظ القارىء خلاصة متواضعة، فما يخسره هنا، يعيد ربحه أو تداركه هناك.

هكذا يعيد هذا الباحث المنظر النظر جذرياً في «ميثاق السيرة الذاتية» الذي كان قد صاغه فيما سبق، والذي غزا أغلب الدراسات التي اهتمت بهذا النوع من الكتابة الأدبية. والحق أن هذا النقد الذاتي الذي يقدمه لوجون يحفز على البحث أكثر مما يدعو إلى الركون إلى نتائج علمية قد تبدو مدهشة للوهلة الأولى،لكن سرعان ما تزول عنها طليعيتها بمجرد ما يعاد فيها النظر انطلاقاً من مساءلة أسسها وكذا مدى انسجامها مع واقع الظاهرة الأدبية.

المترجم

عمر حلي

ميثاق السيرة الذاتية

هل يمكن تحديد السيرة الذاتية؟

كنت قد حاولت القيام بذلك، في كتابي «**السيرة الذاتية في فرنسا**»[1] لأتمكن من تحديد متن منسجم. غير أن الحد الذي وضعته كان يترك عدداً من القضايا النظرية معلقة. وقد أحسست بالحاجة إلى تهذيبه وضبطه بمحاولة العثور على مقاييس أكثر دقة، وبذلك لم يكن لي بد من أن أصادف في طريقي المناقشات الكلاسيكية التي يثيرها نوع السيرة الذاتية دائماً مثل: العلاقات بين السيرة والسيرة الذاتية، والعلاقات بين الرواية والسيرة الذاتية، وهي قضايا مقلقة بسبب تكرار البراهين وبسبب الغموض الذي يكتنف المصطلح المستعمل، ثم بسبب اللبس في إشكاليات مستعارة من مجالات لا رابط بينها. ونظراً لذلك فقد عكفت على توضيح مصطلحات إشكالية النوع من خلال محاولة تحديد جديدة. ويعرضنا توخي التوضيح لخطرين اثنين هما: خطر الظهور بمظهر من يجتر، هو نفسه، بديهيات (فلا بد من مراجعة كل شيء من أساسه)، والخطر النقيض الذي هو خطر الظهور بمظهر من يريد تعقيد الأمور عن طريق تمييزات دقيقة للغاية. إنني لن أتحاشى الخطر الأول، أما بالنسبة للثاني، فسأحاول تأسيس تمييزاتي الدقيقة عبر البرهنة عليها.

إنني لم أتصور تحديدي بفحص «أشياء في ذاتها» قد تكون هي

(1) فيليب لوجون: **السيرة الذاتية في فرنسا**. طبعة. أ. كولان. سلسلة «أو» 1971.

النصوص، بل باتخاذ موقف قارىء من الوقت الحاضر يحاول أن يتبين نظاماً ما في كتلة من النصوص المنشورة التي يعتبر موضوعها المشترك هو حكاية شخص ما. وهكذا يكون وضع «المحدد» نسبياً ومدققاً لسببين: سبب **تاريخي**، يكمن في كون هذا التحديد لا يدعي تغطية أكثر من قرنين (منذ 1770)، ولا يهم غير الأدب الأوروبي، دون أن يعني ذلك أنه ينبغي إنكار وجود أدب شخصي قبل 1770، أو خارج أوروبا، بل يعني أن الطريقة التي نفكر بها اليوم في السيرة الذاتية صارت مفارقة تاريخياً وغير ملائمة خارج هذا المجال. وسبب **نصي**، هو أنني أنطلق من موقف القارىء: ولا يتعلق الأمر بالانطلاق من سريرة مؤلف تطرح مشكلاً بحق، ولا بوضع قوانين نوع أدبي. ويتيح لي الانطلاق من موقف القارىء (الذي هو موقفي، الموقف الوحيد الذي أعرفه جيداً) فرصة إدراك أوضح لاشتغال النصوص (اختلافات اشتغالها)، لأنها كتبت لنا نحن القراء، ونحن الذين نشغلها إذ نقرؤها. لذلك حاولت تحديد السيرة الذاتية بواسطة سلسلات من التعارضات بين مختلف النصوص المقترحة للقراءة.

وبعد تعديل طفيف، سيصبح حد السيرة الذاتية كالآتي:

الحد: حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة.

يعرض هذا الحد عناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة:

1 ـ شكل اللغة:

أ ـ حكي.

ب ـ نثري.

2 ـ الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3 ـ وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4 ـ وضعية السارد:

أ ـ تطابق السارد والشخصية الرئيسية.

ب ـ منظور استعادي للحكي.

ستكون السيرة الذاتية هي كل عمل يجمع في الوقت نفسه الشروط المشار إليها في كل صنف من هذه الأصناف. ولا تجمع الأنواع المشابهة للسيرة الذاتية كل تلك الشروط. وهذه لائحة للشروط غير المحققة حسب الأنواع:

ـ المذكرات: (2)،
ـ السيرة: (4 أ)،
ـ الرواية الشخصية: (3)،
ـ قصيدة السيرة الذاتية: (1 ب)،
ـ اليوميات (الخاصة): (4 ب)،
الرسم الذاتي أو المقالة: (1 أ و 4 ب).

ومن البديهي أن مختلف الأصناف متفاوتة من حيث إجباريتها: إذ يمكن أن يتحقق الجزء الأكبر من بعض الشروط دون أن يتم ذلك كلياً. يجب أن يكون النص حكياً قبل كل شيء، غير أننا نعرف المكانة التي يشغلها **الخطاب** في السرد الأتوبيوغرافي، كما أن المنظور الاستعادي **بالأساس** لا يقصي مقاطع من الأتوبورتريه، ويومية خاصة بالعمل المنجز أو بالحاضر المزامن لتحريره، والبناءات الزمنية الجد معقدة، كما يجب أن يكون الموضوع **أساساً** هو الحياة الفردية وتكوّن الشخصية، غير أنه يمكن أن يشتمل إلى جانب ذلك على التعاقب والتاريخ الاجتماعي أو السياسي. فالأمر يتعلق هنا بمسألة تناسبية أو بالأحرى بمسألة تراتبية: إذ تقام بالطبع عدة تبادلات مع باقي أنواع الأدب الشخصي (مذكرات، يومية، مقالة)، وتبقى للمصنف حرية معينة في فحص الحالات الخاصة.

وبالمقابل، هناك شرطان يتعلق بهما كل شيء، هما طبعاً الشرطان اللذان يعارضان **السيرة** الذاتية (وباقي أشكال الأدب الشخصي في الوقت نفسه) مع السيرة ومع الرواية الشخصية: إنهما الشرطان (3) و(4 أ). فلا وجود هنا لا لتبادل ولا لحرية معينة. فالتطابق إما أن يكون أو لا يكون. لا وجود لدرجة ممكنة، وكل شك يقود إلى نتيجة سلبية.

فلكي تكون هناك سيرة ذاتية (وأدب شخصي بصفة عامة) يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، غير أن هذا التطابق يثير عدة مشاكل، إذا لم أكن سأعمل على حلها، فإنني سأحاول على الأقل، صياغتها بوضوح في المحاولات الآتية:

- كيف يمكن للتطابق بين السارد والشخصية أن يعبر عن نفسه في النص؟ (**أنا، أنت، هو**).

- كيف يتمظهر، في حالة الحكي «بضمير المتكلم»، التطابق بين المؤلف ـ الشخصية ـ السارد؟ (**أنا الموقع أدناه**)، وسيكون ذلك مناسبة لمقابلة السيرة الذاتية بالرواية.

- أليس هناك خلط، في **أغلب** التحليلات المتعلقة بالسيرة الذاتية، بين مفهوم **التطابق** ومفهوم **المشابهة**؟ (**النسخة المطابقة**). وسيكون ذلك مناسبة لمقابلة **السيرة** الذاتية بالسيرة.

وستقودني الصعوبات المصادفة في هذه التحليلات، إلى السعي لاتخاذ وجهة جديدة في المعالجة، في البحثين الأخيرين (**فضاء السيرة الذاتية، عقد القراءة**).

أنا، أنت، هو.

غالباً ما يتحدد تطابق **السارد** و **الشخصية الرئيسية** الذي تفترضه السيرة الذاتية، من خلال استعمال ضمير المتكلم، وهو ما يطلق عليه جيرار جنيت

السرد «القصصي الذاتي» أثناء تصنيفه لـ «أصوات» الحكي، وهو تصنيف أقامه انطلاقاً من أعمال تخييلية[1]. غير أنه يبين بوضوح كيف يمكن أن يوجد حكي بـ «ضمير المتكلم» دون أن يكون السارد نفسه هو الشخصية الرئيسية، وهو ما يطلق عليه، بشكل موسع أكثر، السرد «مماثل القصة»[2]. ويكفي أن نستمر في هذا التحليل لنرى كيف أنه يمكن أن يوجد، بالتمام، وفي معنى معاكس، تطابق بين السارد والشخصية الرئيسية، دون أن يستعمل ضمير المتكلم.

ويجب، بناء عليه، أن نميز بين معيارين مختلفين: معيار الضمير النحوي، ومعيار تطابق الأفراد الذين تحيل عليهم مظاهر هذا الضمير. وهذا التمييز الجزئي مهمل نظراً لتعددية معاني لفظة «ضمير»، فهو مقنّع في الممارسة عن طريق الالتقاء الذي يحصل **في أغلب الأحيان** بين ضمير نحوي معين ونمط معين لعلاقة التطابق أو نمط من الحكي. غير أن ذلك لا يتم إلا «في أغلب الأحيان» فقط، وتفرض الحالات الخاصة الأكيدة، إعادة النظر في التحديدات.

في الواقع، تبين السيرة الذاتية باقحامها لمشكل **المؤلف** الظواهر التي يتركها التخييل غامضة: على الخصوص، حقيقة أنه يمكن أن يكون هناك تطابق بين السارد والشخصية الرئيسية في حالة الحكي «بضمير الغائب». ويقام هذا التطابق بطريقة غير مباشرة، لأنه لم يعد مثبتاً داخل النص بفضل استعمال «ضمير المتكلم»، لكن دون أي غموض عن طريق المعادلة المزدوجة: المؤلف = السارد، والمؤلف = الشخصية، الشيء الذي نستنتج

(1) جيرار جنيت: **صور**. ج 3، طبعة سوي. 1972.
يطلق جيرار جنيت هذا المصطلح على الحكي «الذي يكون فيه السارد هو البطل في حكيه». ص 253 من المرجع المشار إليه. (م).

(2) يقصد جنيت بالمحكي مماثل القصة، ذلك «الذي يكون فيه السارد حاضراً باعتباره شخصية في القصة التي يحكيها» ص 252 من المرجع السابق (م).

منه أن السارد = الشخصية، وإن كان السارد يبقى ضمنياً. وهذه الطريقة مشابهة بالحرف للمعنى الأول للفظة السيرة الذاتية: هي سيرة مكتوبة من طرف المعني، غير أنها مكتوبة في شكل سيرة بسيطة.

لقد استُعملت هذه الطريقة من أجل أغراض جد متباينة، وأوصلت إلى نتائج مختلفة. فالحديث عن الذات يمكن أن يفيد إما كبرياء متضخمة (وهي حالة **تعليقات** القيصر، أو مثل بعض نصوص الجنرال دوغول) وإما نوعاً من التواضع (وهو شأن بعض السير الذاتية الدينية القديمة التي كان يسمى فيها صاحب السيرة الذاتية نفسه: «خادم الله»). وفي كلتا الحالتين ينظر السارد إلى الشخصية التي كان يمثلها إما من مسافة النظرة التاريخية أو من مسافة النظرة الإلهية، أي نظرة الخلود، ويقحم في حكيه تعالياً يتطابق معه في نهاية المطاف. ويمكن أن نتصور عدة نتائج مختلفة تماماً، لنفس الطريقة من احتمال، وازدواج، أو مسافة تهكمية. ذلك هو شأن كتاب هنري أدامز: **تربية هنري أدامز**. حيث ينقل المؤلف بضمير الغائب مسار البحث شبه السقراطي لشاب أمريكي - هو المؤلف نفسه - في حاجة إلى تربية. وفي كل الأمثلة المقدمة آنفاً، استعمل ضمير الغائب في المحكي برمته. وهناك سير ذاتية يعين جزء من النص فيها الشخصية الرئيسية بضمير الغائب، بينما يجد السارد وهذه الشخصية نفسيهما متحدين في ضمير المتكلم في بقية النص: إنها حالة **الخائن** الذي ينقل عبرها أندريه غورز بواسطة ألعاب الأصوات، ذلك الشك المتعلق بهويته. ويستخدم كلود رويّ هذه الطريقة بشكل أكثر ابتذالاً في كتابه **نحن** ليتخذ مسافة حشمة من بعض مراحل حياته الغرامية[1]. ووجود هذه النصوص المزدوجة المرشدة لكشف التطابق وجود قيم: لأنه يؤكد إمكانية حكي السيرة الذاتية بـ «ضمير الغائب».

وحتى لو بقينا في الإطار الشخصي (ضمير المتكلم/ضمير المخاطب)،

(1) «نحن، محاولة في السيرة الذاتية»، طبعة غاليمار، 1972 ص 33-39.

فبديهي أنه من الممكن جداً الكتابة بطريقة أخرى غير ضمير المتكلم. فما الذي سيمنعني من كتابة حياتي معلناً نفسي ضمير مخاطب؟ لقد طُبق ذلك في التخييل من طرف ميشيل بوتور في **التغيير**، ومن طرف جورج بيريك في **رجل نائم**. ولا نعرف سيرة ذاتية كتبت برمتها على هذا الشكل، غير أن هذا النهج يظهر بطريقة عابرة في خطابات يوجهها السارد إلى الشخصية التي تحيل عليه، إما من أجل مواساته، إذا كان في موقف سيىء أو من أجل وعظه، أو التخلي عنه[1]. من المؤكد أن هناك مسافة بين هذه الحالة والمحكي، غير أن هذه المسألة ممكنة. سيبين هذا النمط من الحكي بوضوح، على مستوى التلفظ(*)، الفرق بين ذات التلفظ وذات الملفوظ معتبرة كمتلق للمحكي.

تعتبر هذه الاستعمالات لضمير الغائب وضمير المتكلم نادرة في السيرة الذاتية، غير أنها تمنع من خلط المشاكل النحوية للضمير مع مشاكل التطابق. ويمكن أن نتصور جدولاً من مدخلين على الطريقة الآتية.

ملاحظات حول الجدول:

- أ) يجب أن نفهم من «الضمير النحوي» هنا، ذلك الضمير المستخدم بطريقة متميزة على امتداد المحكي. فمن البديهي أن «ضمير المتكلم» لا يدرك دون «ضمير مخاطب» (القارىء)، غير أن هذا الأخير يبقى ضمنياً هو الآخر، كما يمكن للسرد بضمير الغائب أن يتضمن تدخلات للسارد بضمير المتكلم.

(1) مثلاً روسو في الاعترافات، في الكتاب الرابع: «جان جاك المسكين، لم تكن تتمنى في هذه اللحظة القاسية أنه في يوم من الأيام...». وينظر أيضاً كلود روي في: أنا ضمير المتكلم». حيث كان يتصور أنه يتحدث مع ما كان: «ثق بي يا صغيري، لا يجب عليك... لم تكن لـ...». في هذه الصفحة يستعمل كلود روي، لمقابلة السارد (الحالي) مع الشخصية (الماضية)، ضميري المخاطب والغائب في الوقت نفسه، من أجل الحديث عن هذه الأخيرة.

(*) هناك من يترجم ennoncé بـ: المقول ويترجم تبعاً لذلك énnonciation بالقول، غير أننا آثرنا استعمال التلفظ والملفوظ لشيوعهما وتعود القارىء العربي عليهما. (م).

ـ ب) إن الأمثلة المقدمة هنا، مأخوذة كلها من أنواع الحكي المرجعية، السيرة والسيرة الذاتية، ويمكن أيضاً أن نملأ الجدول بأمثلة تخييلية. وسأشير إلى أصناف جيرار جنيت في الخانات الثلاث الملائمة لها، ونلاحظ كيف أنها لا تغطي جميع الحالات الممكنة.

ـ ج) إن حالة السيرة الموجهة للنموذج هي حالات الخطابات الأكاديمية حيث يتم التوجه إلى الشخص الذي نقوم برواية حياته، أمام حضور هو المتلقي الحقيقي، وهو نفس ما نعثر عليه في سيرة ذاتية بضمير المخاطب، إن وجدت، إذ سيحضر المتلقي (الذي كان يمثل نفسه سابقاً) ليتلقى خطاباً ستمنح فرجته للقارىء.

الضمير النحوي ← / التطابق ↓	ضمير المتكلم	ضمير المخاطب	ضمير الغائب
السارد = الشخصية الرئيسية	السيرة الذاتية الكلاسيكية [القصصية الذاتية]	السيرة الذاتية بضمير المخاطب	السيرة الذاتية بضمير الغائب
السارد # الشخصية الرئيسية	السيرة بضمير المتكلم (محكي الشهادة) [مماثل القصة]	السيرة الموجهة إلى نموذج	السيرة الكلاسيكية [متباينة القصة]

لقد كان من الضروري، انطلاقاً من هذه الحالات الاستثنائية، فصل

مشكل الضمير عن مشكل التطابق. لأن هذا الفصل يسمح **بالأخذ بعين** الاعتبار تعقيد نماذج السيرة الذاتية الموجودة أو الممكنة، كما أن **من شأنه أن** يزحزح اليقينيات حول إمكانية اعطاء قاعدة «نصية» للسيرة الذاتية. **لنعد الآن،** بعدما أثرنا الاستثناء، إلى الحالة الأكثر تداولاً، ألا وهي **السيرة الذاتية** الكلاسيكية بـ «ضمير المتكلم» (السرد القصصي الذاتي)، **والهدف من ذلك** هو اكتشاف شكوك جديدة متعلقة هذه المرة بالكيفية **التي يتحقق بها تطابق المؤلف والسارد ـ الشخصية.**

أنا الموقع أدناه:

لنفرض إذن أن كل السير الذاتية مكتوبة بضمير المتكلم، **كما تدعي** ذلك اللازمة الكبيرة لأصحاب السير الذاتية: **الأنا**. هكذا **نجد روسو يقول:** «**أنا**، أنا وحدي»، وستاندال يقول: «يجمعك **بين ضمير المتكلم و الأنا،** وتكون قد كوّنت الانتكاس»، وتـايد مـونييه: **أنـا** (سيرة ذاتيـة **في أربعة** مجلدات)، وكلود روي: **أنا ضمير المتكلم،** الخ. غير أنه **حتى في هذه** الحالة يبقى السؤال الآتي مطروحاً: كيف يتمظهر **تطابق المؤلف والسارد؟** فمن الطبيعي، بالنسبة لصاحب السيرة الذاتية أن يتساءل: **«من أكون؟»، لكن** ما دمت قارئاً، من الطبيعي أيضاً أن أطرح أولاً السؤال بشكل **مغاير: من هو** «ضمير المتكلم»؟ (أي من **يقول** «من أكون»؟).

أستسمح، قبل مواصلة التحليل، أن أذكر ببعض المفاهيم **الأولية في** اللسانيات، فالأشياء الأكثر بساطة، في هذا المجال، هي التي تنسى بسرعة: فهي تمر باعتبارها طبيعية ثم تغيب في الوهم الذي تحدثه. **وسأنطلق من** تحليلات بنفنيست، مع احتمال التوصل إلى خلاصات مختلفة **بشكل طفيف** عن نتائجه[1].

يتحدد «ضمير المتكلم» عن طريق تمفصل مستويين:

(1) مشاكل اللسانيات العامة، طبعة غاليمار، 1966 القسم السابع «الإنسان في اللسان».

1 ـ الإحالة: فليست للضمائر الشخصية (ضمير المتكلم/ضمير المخاطب) إحالة إلا داخل الخطاب، في فعل التلفظ نفسه. ويشير بنفنيست إلى أنه لا وجود لمفهوم «ضمير المتكلم»، و«أن ضمير المتكلم يحيل دائماً إلى الشخص الذي يتكلم والذي ندركه من **فعل كلامه** نفسه».

2 ـ الملفوظ: تشير الضمائر الشخصية للمتكلم إلى **تطابق** ذات التلفظ وذات الملفوظ. هكذا إذا قال أحد: «ولدت بتاريخ...»، فإن استعمال ضمير المتكلم يؤدي، عن طريق تلفظ هذين المستويين، إلى مطابقة الشخص الذي يتكلم مع الشخص الذي ولد. أو على الأقل هذا هو الأثر الشامل الذي يتم هنا. غير أن ذلك لا يجب أن يدفعنا إلى الاعتقاد بأن أنواع المعادلات المحققة على هذين المستويين متماثلة: فعلى مستوى الإحالة (الخطاب الذي يحيل إلى تلفظه الخاص) يكون التطابق مباشراً، يدرك ويقبل من طرف المتلقي باعتباره **فعلاً**، أما على مستوى الملفوظ، فإن الأمر يتعلق بعلاقة بسيطة... ملفوظة، أي بادعاء مثل باقي الإدعاءات، يمكن أن نصدقه أو نكذبه، الخ. ويقدم المثال الذي سقته من جهة أخرى، فكرة عن المشاكل المطروحة: فهل الطفل الذي ولد في مستشفى معين، في مرحلة لا أحمل عنها أية ذكرى و**أنا** نشكل شخصاً واحداً؟ فمن الأساسي تمييز هاتين العلاقتين المختلطتين في استعمال «ضمير المتكلم»: لأن عدم تمييزهما، كما سنرى فيما بعد، هو الذي أقحم أكبر خلط في إشكالية السيرة الذاتية (ينظر أدناه **النسخة المطابقة**). فلنترك الآن جانباً مشاكل الملفوظ، ولنكتف بالتأمل في التلفظ.

تنطلق تحليلات بنفنيست من حالة الخطاب **الشفوي**. ويمكن في هذه الحالة أن نعتقد بأن إحالة ضمير المتكلم لا تطرح أي مشكل: إن «ضمير المتكلم» هو ذلك الشخص الذي يتكلم وأنا، في وضعيتي محاوراً أو سامعاً، لا أجد أي ضرر في التحقق من هوية هذا الضمير. ورغم ذلك توجد سلسلتان من الحالات الشفوية يمكن أن يطرح فيها التطابق مشكلاً:

أ) الاستشهاد:

وهو الخطاب داخل الخطاب: حيث يحيل ضمير المتكلم للخطاب الثاني (المستشهد به) إلى حالة تلفظ هي نفسها ملفوظة في الخطاب الأول. وتميز مختلف الرموز، والعارضات والهلالين المزدوجين الخ، الخطابات المتضمنة (المستشهَد بها)، عندما يتعلق الأمر بالخطابات المكتوبة. ويلعب النبر دوراً مماثلاً في الخطاب الشفوي. **ولكن** ما إن تتلاشى الرموز، أو تمحي حتى يظهر الشك: إنها حالة **إعادة** الاستشهاد، وبطريقة أعم، حالة اللعب المسرحي. فعندما تقوم البيرما بتمثيل مسرحية «**فيدرا**» من يتكلم بـ «ضمير المتكلم»؟ يمكن للوضعية المسرحية أن تؤدي حتماً وظيفة المزدوجتين، مشيرة إلى الطابع التخييلي للشخص الذي يتحدث بـ «ضمير المتكلم». لكننا، بدأنا نتيه هنا، لأن الفكرة لا تغيب عندئذ حتى على من هو أكثر سذاجة، أعني فكرة أن ليس الشخص هو الذي يحدد «ضمير المتكلم»، بل ربما هو الذي يحدد الشخص، بمعنى أن لا وجود لشخص إلا في الخطاب... فلنتحاش مرحلياً هذا الضلال. إن مشاكل الفرق بين رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية، هي التي نحاول لمسها هنا بالنسبة للسيرة الذاتية. ولكننا نمس أيضاً، بالنسبة للسيرة الذاتية في ذاتها، حقيقة أن ضمير المتكلم هو عبارة عن دور.

ب) الشفوي عن بعد:

وهو حالياً، الهاتف، وكل حديث عبر الباب أو في الليل حيث لا تبقى أية وسيلة أخرى لضبط الشخص سوى مظاهر الصوت: من هناك؟ ـ أنا ـ من أنا؟. لا زال الحوار هنا ممكناً، ويمكن أن يؤدي إلى التحقق من الهوية. لكن ما إن يكون الصوت مؤجلاً في الزمن (مثل التسجيل) أو حتى في اللحظة، مثل الحديث ذي الجانب الواحد (كالمذياع)، حتى يعوزنا هذا المصدر. وندرك هنا حالة الكتابة.

لقد تظاهرت إلى حد الآن بأنني أتابع بنفنيست، وأنا أتصور ببساطة كل

ما يمكن أن يجعل هوية الضمير غير محددة، في وضعية شفوية. ولا أحد ينوي تجاهل أن ضمير المتكلم يحيل إلى التلفظ: لكن التلفظ ليس هو المصطلح الأخير للإحالة: لأنها تطرح بدورها مشكل **التطابق** الذي نستنتجه، في حالة التواصل الشفوي المباشر، انطلاقاً من معطيات خارج لسانية. وعندما يشوش التواصل الشفوي، يطرح التطابق مشكلاً. ولكن في حالة التواصل الكتابي، يجب على الضمير الذي يعرض الخطاب أن يسمح بالتحقق من هويته داخل الخطاب نفسه: بدل المؤشرات المادية كطابع البريد، والشكل الخطي، أو الخصوصيات الإملائية، إلا إذا أراد أن يبقى مجهولاً (الشيء الذي يحدث!).

يشير بنفنيست (ص 261) أنه لا يوجد مفهوم «ضمير المتكلم»: إنها ملاحظة صحيحة إلى أبعد الحدود، إذا أضفنا أنه لا يوجد أيضاً مفهوم «ضمير الغائب»، وأنه، بطريقة أعم، لم **يحل** أي ضمير شخصي أو اسم إشارة، الخ، إلى مفهوم معين، ولكنه، ببساطة، يؤدي وظيفة، ترتكز على الإحالة إلى اسم أو إلى ذات قابلة لأن يشار إليها باسم. ونقترح أيضاً أن ننوع تحليل بنفنيست بالمقترحين الآتيين:

أ) يحيل الضمير الشخصي للمتكلم إلى متلفظ تحقق الخطاب الذي يذكر فيه «الضمير»، لكن ذلك المتلفظ هو نفسه، قابل لأن يشار إليه باسم (سواء تعلق الأمر باسم نكرة، محدد بطرق مختلفة، أو باسم علم).

ب) يأخذ التعارف **مفهوم/ لا مفهوم** معناه في تعارض اسم النكرة واسم العلم (وليس في تعارض اسم النكرة والضمير الشخصي).

وفي مكان آخر (ص 254)، يبرر بنفنيست، اقتصادياً، استعمال ضمير المتكلم هذا، الذي لا إحالة له إلاّ في تلفظه الخاص: «إذا كان كل متكلم، من أجل أن يعبر عن الإحساس بذاتيته التي لا تختزل، يتوفر على «استهلال» متميز (بالمعنى الذي يكون فيه لكل محطة إذاعية استهلالها الخاص)،

فستكون هناك بالفعل لغات بمقدار الأفراد: وسيغدو التواصل مستحيلاً إطلاقاً». افتراض غريب، ما دام يبدو أن بنفنيست هنا ينسى أن هذا الاستهلال المتميز **موجود**، وهو الطبقة المعجمية لأسماء الأعلام (أسماء العلم التي تشير إلى أشخاص): هناك تقريباً أسماء أعلام بقدر ما هنالك من الأشخاص. بطبيعة الحال، ليس هذا مظهراً من مظاهر تصريف الفعل، وبنفنيست معه الحق في التشديد على الوظيفة الاقتصادية لـ «ضمير المتكلم» لكنه إذ ينسى إلحاقه بالطبقة المعجمية لأسماء الأشخاص، فإنه لا يوضح مسألة أن من يستعمل «ضمير المتكلم» لا يتيه بالضرورة في التستر، بل يكون دائماً قادراً على إعلان ما يميزه وذلك باتخاذه اسماً.

إن الشخص والخطاب يترابطان في **اسم العلم** قبل أن يترابطا في ضمير المتكلم نفسه، كما يوضح ذلك نظام اكتساب اللغة من طرف الأطفال. فالطفل يتكلم على نفسه بضمير الغائب ملقباً نفسه باسمه الشخصي، قبل أن يدرك أنه يمكنه هو أيضاً استعمال ضمير المتكلم. وبعد ذلك يلقب كل واحد نفسه «ضمير متكلم» أثناء الحديث، وسيحيل «ضمير المتكلم» هذا، بالنسبة لكل واحد، إلى اسم وحيد، يمكننا دائماً اعلانه. وكل التحققات من الهوية (اليسيرة، العسيرة، أو غير المحددة) المقترحة أعلاه انطلاقاً من الحالات الشفوية، توصل حتماً إلى نقل ضمير المتكلم إلى اسم علم[1].

يتحقق الرجوع إلى اسم العلم، في الخطاب الشفوي، كلما كان ذلك ضرورياً: إنه **التقديم** الذي يقوم به المعني أو يقوم به الغير (وكلمة تقديم إيحائية من خلال عدم دقتها لأن الحضور المادي لا يكفي لتحديد المتلفظ، إذ لا وجود للحضور التام إلا مع التسمية)، وفي الخطاب المكتوب أيضاً يشير

(1) ينظر: حول المظاهر اللسانية لمشكل اسم العلم والطريقة التي يؤدي بها إلى الإحالة، في التلفظ. أوسفالد ديكرو وتزيفيتان تودوروف: **«المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»**. طبعة سوي، ص 321-322.

التوقيع إلى المتلفظ كما ينبهه القارىء[1].

إذن، يجب علينا أن نموضع مشاكل السيرة الذاتية في علاقة مع **اسم العلم**. ففي النصوص المطبوعة يتحمل التلفظ من طرف ضمير اعتاد أن يضع اسمه على غلاف الكتاب، وعلى الصفحة الأولى فـوق عنوان المؤلف. ويتلخص، في هذا الاسم، الوجود التام لما نسميه بـ **المؤلف**: العـلامة الوحيدة في النص لخارج ـ نص لا ريب فيه، التي تحيل إلى شخص واقعي، يطلب بهذه الطريقة أن ننسب إليه، في آخر المطاف، مسؤولية تلفظ النص المكتوب برمته. وفي كثير من الحالات يختزل وجود المؤلف داخل النص، في هذا الاسم فقط. ولكن المكانة المخصصة لهذا الاسم أساسية: لأنها مرتبطة، عن طريق عرف اجتماعي بالتزام المسؤولية لـ **شخص مـوجود**. وأقصد بهذه الكلمات، الواردة اعلاه في تحديدي للسيرة الذاتية، شخصاً وجوده مؤكد من طرف الحالة المدنية وحقيقي. ومن الأكيد أن القارىء لـن يسعى إلى التحقق من ذلك، ويمكن جداً أن لا يعرف من هو ذلك الشخص: لكن وجوده لا ريب فيه، ولا تساهم الاستثناءات وسوء الائـتمان إلا في تأكيد الثقة العامة الممنوحة لهذا الصنف من العقد الاجتماعي[2].

ليس المؤلف مجرد شخص. إنه شخص يكتب وينشر. ولأنه متواجد خارج ـ النص وفي النص، فإنه يعتبر صلة بين الاثنين. ويتحدد باعتباره

(1) نادراً ما يثار مشكل الإحالة في التلفظ المكتوب الذي لا يتقاسم فيه المرسل ومتلقي الخطاب وضعية مشتركة (بل ويمكن أن لا يعرف الواحد منهما الآخر)، من طرف علماء اللسان، أو يثار باعتباره موضوعاً للدراسة، لكنه لا يدرس. (ينظر: إ ـ بنفنيست: **«الجهاز الصوري للتلفظ»**. مجلة لغات. عدد 17، مارس 1970 ـ ص ـ18).

(2) إن حالات الخداعات، أو مشاكل هوية المؤلف (التستر على الاسم، الاسم المستعار) يمكن أن تدرس انطلاقاً من المؤلفات الكلاسيكية لـ ج م ـ كيراز **«الخداعات الأدبية المكشوفة»** (1847) أول أ. باربييه **«معجم المؤلفات المجهولة»** (الطبعة الثالثة (1847)). وينظر الجرد الممتع للخداعات الموجودة في غوليفر عدد 1 نونبر ـ 1972.

شخصاً واقعياً مسؤولاً اجتماعياً، ومنتجاً لخطاب، في نفس الوقت. وبالنسبة للقارىء، الذي لا يعرف الشخص الواقعي وإن كان يؤمن بوجوده، يتحدد المؤلف باعتباره الشخص القادر على إنتاج ذلك الخطاب، ويتصوره إذن انطلاقاً مما ينتجه. وربما لا يستطيع المرء أن يكون مؤلفاً حقاً إلا بدءاً من الكتاب الثاني، عندما يصبح اسم العلم المسجل في الغلاف، «قاسماً مشتركاً» لنصين مختلفين على الأقل، ويعطي فكرة عن شخص لا يمكن إرجاعه إلى أي من نصوصه بوجه خاص. ومن المحتمل أن ينتج نصوصاً أخرى، ويتجاوزها جميعاً. وسنرى أن هذا شيء مهم جداً بالنسبة لقراءة السيرة الذاتية. فإذا كانت السيرة الذاتية كتاباً أولا، فإن مؤلفها إذن مجهول، ولو كان يحكي نفسه بنفسه في الكتاب، إذ ينقصه، في عين القارىء، دليل واقعيته الذي هو الانتاج السابق **لنصوص أخرى** (ليست سيراً ذاتية) ضرورية لما سنسميه «فضاء السيرة الذاتية».

إن المؤلف إذن، اسم علم يتحمل بذاته سلسلة من النصوص المنشورة المختلفة. ويستخلص وجوده من لائحة مؤلفاته الأخرى التي تدرج غالباً في بداية الكتاب تحت عنوان: «كتب للمؤلف». وتفترض السيرة الذاتية (القصة التي تحكي حياة المؤلف) أن يكون هناك **تطابق الاسم** بين المؤلف (كما يدرج عن طريق اسمه في الغلاف) و**سارد** الحكي، والشخصية التي يتم الحديث عنها. وهذا معيار جد بسيط يحدد، في نفس الوقت، السيرة الذاتية وكل الأنواع الأدبية **الشخصية** الأخرى (المذكرات، الرسوم، الرسائل)،.

هناك اعتراض يخطر فوراً بالبال: وماذا عن الأسماء المستعارة؟ وهو اعتراض تسهل إزالته بمجرد أن نحدد الاسم المستعار ونميـزه عن اسم الشخصية التخييلية.

الاسم المستعار اسم يختلف عن اسم الحالة المدنية، يستعمله شخص واقعي من أجل **نشر** كل كتاباته أو بعضها. فالاسم المستعار اسم **مؤلف**. فهو

ليس اسماً زائفاً بكل تأكيد، بل اسم علم، اسم ثان، تماماً كالاسم الذي تأخذه راهبة عندما تدخل الرهبانية. ومن الأكيد أن الاسم المستعار يمكن في بعض الأحيان أن يخفي خداعات أو أن يُفرض نظراً لوجود بواعث للكتمان: ولكن يتعلق الأمر عندئذ، في أغلب الأحيان، بانتاجات معزولة، ولا يتعلق قط بعمل يعتبر نفسه سيرة ذاتية لمؤلف ما. إن الأسماء الأدبية المستعارة، على العموم، ليست لا سراً خفياً، ولا خداعاً، فالاسم الثاني حقيقي كالأول، ويشير فقط إلى تلك الولادة الثانية التي هي الكتابة المنشورة. وبكتابة سيرته الذاتية، فإن المؤلف الذي يستخدم الاسم المستعار، يمنح هو نفسه أصل هذا الاسم: هكذا، فإن رايمون أبيليو وضح أنه يدعى جورج سوليه، ولماذا اختار اسمه المستعار[1]. إن الاسم المستعار مجرد مفاضلة، ازدواجية في الاسم لا تغير شيئاً في الهوية.

لا ينبغي أن نخلط **الاسم المستعار** المحدد بهذه الطريقة كاسم مؤلف (موضوع على غلاف الكتاب) مع **الاسم** الممنوح لشخصية تخييلية داخل الكتاب (وإن كان لهذه الشخصية وضع **السارد** وكانت تتحمل تلفظ النص كلية): لأن هذه الشخصية محددة هي نفسها باعتبارها تخييلية لمجرد كونها لا تستطيع أن تكون هي **مؤلف الكتاب**. لنعط مثالاً بسيطاً للغاية: إن «كوليت» هو الاسم المستعار لشخص واقعي (غابرييل - سيدوني كوليت) **مؤلف** لسلسلة من الروايات، وكلودين اسم لبطلة خيالية، راوية لأعمال روائية تتخذ اسمها **عنواناً**، فإذا كانت «الكلودينيات» [نسبة إلى كلودين] لا يمكن أن تقبل باعتبارها **سيرة ذاتية**، فللسبب الثاني بطبيعة الحال وليس قطعاً للسبب الأول.

ويمكن، في حالة الاسم التخييلي (أي المختلف عن اسم المؤلف) الممنوح لشخصية تحكي حياتها، أن تكون للقارىء دوافع تجعله يظن أن الحكاية المعيشة من طرف الشخصية هي حياة المؤلف بالذات: إما عن طريق المقارنة مع نصوص أخرى، وإما بالاستناد إلى معلومات خارجية، وإما أثناء

(1) «**مذكرتي الأخيرة**» I ضاحية من تولوز «1907-1927» طبعة غاليمار. 1971. ص 82-83.

قراءة الرواية نفسها، إذ نحس أن مظهر التخييل مزيف (مثل أن يقول لكل شخص: «كان لي صديق عزيز جداً وقع له...». ويأخذ في رواية حكاية هذا الصديق باقتناع شخصي تماماً). إننا لا نحتاج كل أدلة العالم من أجل أن ندرك أن الأمر يتعلق بحكاية ذلك الشخص نفسه، ولكن هذا لا ينفي أن النص المنتج بهذه الطريقة لا يشكل سيرة ذاتية: فهذه الأخيرة تفترض أولاً **تطابقاً** محققاً على مستوى التلفظ، وبشكل ثانوي جداً، **مشابهة** مبرزة على مستوى الملفوظ.

ستدخل هذه النصوص إذن في صنف «رواية السيرة الذاتية»، وسأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارىء فيها دوافع ليعتقد، انطلاقاً من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها، أن هناك تطابقاً بين المؤلف و **الشخصية**، في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق، أو على الأقل، اختار أن لا يؤكده. وحسب هذا التحديد، تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد والشخصية) مثلما تشمل روايات لا شخصية (شخصيات مشار إليها بضمير الغائب)، إنها تتحدد على مستوى مضمونها، وخلافاً للسيرة الذاتية، فإنها تحتوي درجات، فـ «المشابهة» التي يفترضها القارىء يمكن أن تتحول من «مشابهة» مترددة بين الشخصية والمؤلف، إلى شبه شفافية تدفع إلى القول بأنه «شديد الشبه به». هكذا كتب ناقد بصدد «**سنة السرطان**» (1972) لاوليفييه طود، أن «الكتاب برمته يقر نفسه، بشكل حصري، سيرة ذاتية، خلف الأسماء المستعارة الشفافة...»[1]. أما السيرة الذاتية فلا تحتوي درجات: إنها كل شيء أو لا شيء.

يتضح، في هذه التمييزات، كيف أنه من الأساسي استعمال مفردات محددة بوضوح. كان الناقد يتكلم على «اسم مستعار» بالنسبة لاسم البطل: أما بالنسبة لي، فلا يمكن للاسم المستعار أن تكون له قيمة إلا بالنسبة لاسم

(1) بيرتران بوارو - دلبيش، في جريدة **لوموند** بتاريخ 13 اكتوبر 1972.

المؤلف. يمكن للبطل أن يشبه المؤلف كما يطيب له: وما دام لا يحمل اسمه، فإن الأمر لا دلالة له. وحالة **«سنة السرطان»** نموذجية في هذه النقطة. إن العنوان الفرعي للكتاب هو **رواية**. وبطل أوليفييه طود يدعى روس. ولكن في الصفحة الرابعة، يؤكد الناشر للقارىء في نص له أن روس هو طود. وهو أسلوب إشهاري ماهر، لكنه لا يغير شيئاً. فإذا كان روس هو طود، فلماذا يحمل إسماً آخر؟ وإذا كان هو، فلماذا لم يقل ذلك؟ أن يتركه لينكشف بدلال، أو يكشفه القارىء رغماً عنه، فإن ذلك لا يهم. إن السيرة الذاتية ليست عبارة عن لعبة أحجية، بل هي عكس ذلك بالضبط. وسننتقل هنا، إلى الشيء الأساسي، وهو ما أسميته **بميثاق السيرة الذاتية**.

بالانتقال من ضمير المتكلم إلى اسم العلم، أجد نفسي مستدرجاً إلى تعديل ما سجلته في كتابي «السيرة الذاتية في فرنسا»: «كيف نميز السيرة الذاتية عن رواية السيرة الذاتية؟ يجب أن نعترف بأنه لا وجود **لأي فارق** إذا بقينا عند مستوى التحليل الداخلي للنص. فكل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية من أجل إقناعنا بواقعية محكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقد قلدتها في كثير من الأحيان». كان ذلك صحيحاً عندما كنا نقتصر على النص دون صفحة العنوان، لكن بمجرد ما نضم هذه الأخيرة إلى النص، بالإضافة إلى اسم المؤلف، نتوفر على معيار نصي عام هو **تطابق الاسم** (المؤلف السارد ـ الشخصية). وميثاق السيرة الذاتية هو تأكيد هذا التطابق في النص، الذي يحيل في نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف.

إن أشكال ميثاق السيرة الذاتية متنوعة جداً: لكنها تظهر كلها نية تكريم توقيعه. يمكن للقارىء أن ينازع حول التشابه، لكن لن يفعل ذلك قط في التطابق. وإننا نعرف جيداً كيف يتشبث كل شخص باسمه.

يمكن لتخييل سيرة ذاتية أن يكون «صحيحاً»، وأن تشبه الشخصية المؤلف، كما يمكن للسيرة الذاتية أن تكون «غير صحيحة»، وتكون الشخصية المقدمة مختلفة عن المؤلف: هذه هنا أسئلة فعلية (ولنترك جانباً

مسألة معرفة من سيحكم على التشابه، وكيف) لا تغير شيئاً في مسائل **الحقوق**، أي في نوعية العقد المتفق عليه بين المؤلف والقارىء. ونلاحظ من جهة أخرى، أن أهمية العقد تكمن في كونه يحدد في الواقع موقف القارىء: إذا لم يكن التطابق مؤكداً (وهي حالة التخييل)، فإن القارىء سيحاول عقد مشابهات، ولو لم يرغب المؤلف في ذلك، أما إذا تأكد التطابق (وهي حالة السيرة الذاتية)، فسيميل إلى محاولة البحث عن الاختلافات (الأخطاء، التشويهات، الخ). وفي الغالب ما يكون للقارىء، أمام حكي ذي طبيعة سير ذاتية، ميل لأن يعتبر نفسه جاسوساً، أي لأن يبحث عن إبطالات العقد (كيفما كان ذلك العقد). ومن هنا نشأت أسطورة الرواية «الأكثر صحة» من السيرة الذاتية: إن ما نعتقد أننا اكتشفناه عبر النص، رغماً عن المؤلف، نجده دائماً أكثر صحة وأكثر عمقاً. فلو كان أوليفييه طود قد قدم **«سنة السرطان»** باعتبارها سيرة ذاتية، فهل سيكون ناقدنا حساساً فيما يخص عيوب، وفجوات، وتنظيمات حكيه؟ يعني هذا أن مشاكل **الأمانة** (مشكلة «المشابهة») تتعلق في نهاية المطاف بمسألة الصدق. (مشكلة التطابق) التي تتضح، هي نفسها، حول اسم العلم.

يمكن لـ **تطابق الاسم** بين المؤلف، السارد والشخصية، أن يتحقق بطريقتين:

1 ـ ضمنياً:

على مستوى العلاقة مؤلف ـ سارد، بمناسبة **ميثاق السيرة الذاتية**، ويمكن لهذا الأخير أن يأخذ شكلين:

أ) **استعمال عناوين** لا تترك أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (**قصة حياتي**، **سيرة ذاتية**، الخ).

ب) **مقطع أولي** للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارىء وذلك بالتصرف مثل المؤلف، بطريقة تجعل القارىء لا يحمل أي شك حول كون

ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص.

II) بطريقة جلية:

على مستوى الاسم الذي يأخذه السارد ـ الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو نفس اسم المؤلف المعروض على الغلاف.

ومن الضروري أن يتحقق التطابق على الأقل عن طريق إحدى هاتين الطريقتين، وفي الغالب ما يتم ذلك عن طريقهما معاً في الوقت نفسه.

في مقابل ميثاق السيرة الذاتية، يمكننا أن نطرح **الميثاق الروائي** الذي سيكون له، هو أيضاً، مظهران: أولهما **تطبيق جلي لعدم التطابق** (إذ لا يحمل **المؤلف** والشخصية نفس الاسم)، والثاني **تصريح بالتخييل** (العنوان الفرعي رواية على العموم هو الذي يؤدي اليوم هذه الوظيفة على الغلاف، مع ملاحظة أن **رواية** تعني، في المصطلحات المعاصرة، ميثاقاً روائياً، في حين أن مصطلح **محكي** غير محدد ومنسجم مع ميثاق السيرة الذاتية). قد نعترض على ذلك، لكون الرواية تتوفر على قدرة **تقليد** السيرة الذاتية: ألم تتأسس رواية القرن الثامن عشر بتقليد مختلف أشكال الأدب الخاص (المذكرات، الرسائل، والمذكرات الشخصية في القرن التاسع عشر)؟ لكن هذا الاعتراض لا يبقى متماسكاً، إذا أدركنا أن هذا التقليد لا يصل إلى الحد النهائي الذي هو **اسم المؤلف**. يمكن دائماً أن ندعي رواية و**نشر** السيرة الذاتية لشخص معين نحاول أن نجعله واقعياً، لكن ما دام هذا الشخص ليس هو **المؤلف**، المسؤول الوحيد عن **الكتاب**، فكأن شيئاً لم يحدث. وتنفلت الخداعات الأدبية وحدها من هذا المعيار: إنها نادرة إلى حد بعيد، وهذه الندرة لا ترجع إلى احترام اسم الآخر، أو إلى الخوف من العقوبات. فمن سيمنعني من كتابة السيرة الذاتية لشخص خيالي، ونشرها تحت اسمه الخيالي هو الآخر؟ ذلك ما فعله، في مجال مختلف شيئاً ما ماكفرسون بالنسبة لاوسيان. إن هذه الحالة

نادرة، لأن قليلاً جداً من المؤلفين هم الذين يستطيعون التنازل عن **اسمهم الشخصي**. بدليل أن خداع أوسيان نفسه كان سريع الزوال، ما دمنا نعرف من هو مؤلفها، وما دام ماكفرسون لم يمتنع عن إدراج اسمه (باعتباره مقتبساً) في العنوان!.

يمكن الآن، بعد تقديم هذه التحديدات، أن نصنف كل الحالات الممكنة بالاعتماد على معيارين هما: علاقة اسم الشخصية واسم المؤلف، ثم طبيعة الميثاق المنجز من طرف المؤلف. هناك ثلاث وضعيات ممكنة بالنسبة لكل من هذين المعيارين. فالشخصية إما 1) لها اسم مختلف عن اسم المؤلف، 2) ليس لها اسم، 3) لها نفس اسم المؤلف، والميثاق إما 1) روائي، 2) غائب، 3) سيرة ذاتية. وإذا جمعنا هذين المعيارين، نحصل نظرياً على تسع تركيبات: سبع منها هي الممكنة فقط، في الواقع، لأنه من البديهي أن يستبعد تعايش تطابق الاسم مع الميثاق الروائي وتعايش اختلاف الاسم مع ميثاق السيرة الذاتية.

الميثاق \ اسم الشخصية	# اسم المؤلف	= 0	= اسم المؤلف
روائي	1 أ رواية	2 أ رواية	
= 0	1 ب رواية	2 ب غير محدد	3 أ سيرة ذاتية
السيرة الذاتية		2 ج سيرة ذاتية	3 ب سيرة ذاتية

يعطي هذا الرسم شبكة التركيبات الممكنة، والاعداد المشار إليها متعلقة بالوصف اللاحق، وفي كل خانة، في الأسفل، هناك الأثر الذي تحدثه التركيبة في القارىء مع التسليم بأن هذا الرسم ينطبق فقط على المحكيات **«الأتودياجيتية»**.

أ ـ اسم الشخصية # اسم المؤلف:

وهذا الفعل وحده ينفي إمكانية السيرة الذاتية. وفوق ذلك لا يهم أن يتم الاعتراف بالتخييل أو لا يتم. (1 أ أو 1 ب)، وأن تقدم الحكاية باعتبارها صحيحة (مخطوط السيرة الذاتية الذي قد يجده المؤلف ـ الناشر في مخزن ما، الخ) أو أن تقدم باعتبارها تخييلية (يعتقد أنها صحيحة، منسوبة إلى المؤلف، من طرف القارىء)، وعلى أية حال، لا وجود لتطابق المؤلف والسارد والبطل.

ب ـ اسم الشخصية = 0:

وهي الحالة الأكثر تعقيداً، لأنها غير محددة. فكل شيء يرتبط عندئذ بالميثاق المنجز من طرف المؤلف. وهناك ثلاث حالاتَ ممكنة:

1) **حالة الميثاق الروائي** (حيث يشار إلى الطبيعة «التخييلية» للكتاب على صفحة الغلاف): يسند المحكي الاوتودياجيتي عندئذ إلى سارد خيالي. وهذه الحالة نادرة، لا يخطر في البال الآن، أي مثال عنها، يمكن أن نستحضر هنا «**بحثاً عن الزمن الضائع**»، غير أن هذا العمل التخييلي لا يتوافق مع هذه الحالة لسببين: فمن جهة، لم يشر بوضوح إلى الميثاق الروائي في بداية الكتاب، وإن كان كثير من القراء قد اخطأوا بخلط المؤلف بروست مع السارد؛ ومن جهة ثانية، صحيح أن السارد ـ الشخصية ـ لا يحمل أي اسم، باستثناء مرة واحدة، عندما يقترح علينا كبديهية، في نفس الملفوظ، أن نمنح السارد اسم المؤلف نفسه (ملفوظ لا يمكن أن ننسبه إلا للمؤلف، لأنه كيف يعقل أن يعرف سارد خيالي اسم مؤلفه؟). وهكذا يبلغنا أن المؤلف ليس هو

السارد. إن هذا التدخل الغريب للمؤلف، يشتغل باعتباره ميثاقاً روائياً وباعتباره علامة للسيرة الذاتية في الوقت نفسه، ويضع النص في فضاء مبهم[1].

2) **حالة الميثاق = 0**: ليست الشخصية هنا دون اسم فقط، بل لا ينجز المؤلف أي ميثاق، سواء ميثاق السيرة الذاتية أو الميثاق الروائي. كما أن هناك انعداماً كلياً للتحديد. ومثال ذلك: «الأم والطفل» لشارل لويس فيليب. ففي الوقت الذي تحمل فيه الشخصيات الثانوية في المحكي أسماء، نجد أن الأم والطفل ليس لهما أي اسم عائلي، وليس للطفل أي اسم شخصي. يمكن أن نفترض أن الأمر يتعلق بالسيدة فيليب وابنها، ولكن هذا غير مكتوب في أي مكان من الكتاب، زد على ذلك أن السرد مبهم (فهل يتعلق الأمر بنشيد عام للطفولة أم بتاريخ طفل خاص؟)، كما أن المكان والحقبة غامضان جداً، ولا نعرف من هو الراشد الذي يتكلم على هذه الطفولة. ويمكن للقارىء أن يقرأ في الجدول ما يريد، حسب مزاجه.

3) **حالة ميثاق السيرة الذاتية**: ليس للشخصية اسم في المحكي، لكن المؤلف يعلن ضمنياً نفسه مطابقاً للسارد (وبالتالي مطابقاً للشخصية ما دام المحكي أوتودياجيتا) في ميثاق أولي. مثال ذلك: «**حكاية أفكاري**» لادغار كونييه، حيث الميثاق متضمن في العنوان، وموضح في مقدمة طويلة، وموقع باسم إدغار كونييه. ولم يظهر الاسم ولو مرة، في كل المحكي: لكن «ضمير المتكلم» يحيل دائماً إلى كونييه، عن طريق الميثاق.

---

(1) استردت الكلام وقالت: «Mon ou mon chérie» مضيفة إلى أحدهما اسم معموديتي، فيمنح السارد نفس الاسم الشخصي لمؤلف هذا الكتاب نتوصل إلى صيغة: «مارسيلي، حبيبي مارسيل». «**بحثاً عن الزمن الضائع**» طبعة غاليمار. مكتبة لابلياد. 1954. مجلد III. ص 75. وليست مصادفة صفحة 157 سوى تكرار.

III) اسم الشخصية = اسم المؤلف:

ويكفي هذا التطابق لنفي إمكانية التخييل، وإذا كان المحكي برمته خاطئاً تاريخياً، سيكون من طينة **الكذب** (الذي هو صنف من «السيرة الذاتية») وليس من التخييل. ويمكن أن نميز حالتين:

أ) **حالة الميثاق = 0**(ونقصد بالميثاق، ميثاق العنوان، أو ميثاق التمهيد): حيث يلاحظ القارىء تطابق المؤلف ـ السارد ـ الشخصية، مع أنه لم يكن موضوع أي إعلان رسمي. مثال ذلك «**الكلمات**» لجان بول سارتر. فلا العنوان، ولا البداية يشيران إلى أن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية. هناك شخص يروي حكاية أسرة. في الصفحة الرابعة عشر (طبعة فوليو) يتدخل السارد ضمنياً في المحكي للمرة الأولى («**إنه يقلقني**: **أعرف** أنه بقي أعزباً. . .» أو «كانت تحبه، **أظن**. . .»)، وفي الصفحة الخامسة عشر يظهر في الحكاية الدكتور سارتر الذي له، في الصفحة الخامسة عشر يظهر في الحكاية الدكتور سارتر الذي له، في الصفحة السادسة عشر، حفيد هو: «أنا». إذن، ندرك، عن طريق الاسم، تطابق الشخصية والسارد والمؤلف الذي يبسط اسمه فوق العنوان: جان بول سارتر. وإذا كان الأمر يتعلق بالمؤلف الشهير وليس بشخص يحمل نفس الاسم، فإن ذلك محقق عن طريق النص نفسه الذي ينسب إليه المؤلف لنفسه في الصفحة الثامنة والأربعين: «**الذباب**»، «**طرق الحرية**» و«**سجناء ألطونا**»، وفي الصفحة مائتين واحدى عشر: «**الغثيان**». وستعطينا الحكاية نفسها المظاهر الأكثر تبايناً لهذا الاسم، من الهاجس حول المجد: «إن سارتر الصغير هذا، يعرف شأنه، وتجهل فرنسا ما سوف تخسره، إذا اختفى» ص: 80، إلى التغيرات المألوفة و(العائلية) للاسم الشخصي: «يجد أندريه أن بولو يدعي» ص: 188.

يمكن أن نصدر حكماً على هذا المعيار المحتمل بالطبع. فمصادفة اسم العلم في المحكي تتم في بعض الأحيان بعد بداية الكتاب بكثير، في معرض فصل ثانوي نحس أنه يمكن أن يحذف من النص دون أن يتغير الطابع

الشمولي لهذا الأخير: هكذا في السيرة الذاتية لـ ج. **غريين «الذهاب قبل النهار»** (طبعة غراسيه 1963)، لا يظهر الاسم حتى الصفحة 107، في حكاية صغيرة حول توزيع الجوائز. وفي بعض الأحيان تكون مصادفة الاسم هذه نفسها، وحيدة وتلميحية. وهي الحالة التي نجدها في «**زمن الإنسان**» حيث يُقرأ «ميشال» خلف «ميشلين»[1]، ويبقى أنه يظهر، في أغلب الأحيان. إن ميثاق السيرة الذاتية، بطبيعة الحال، وبصفة عامة، لا يشير إلى الاسم: فاسمنا بديهي بالنسبة لنا، وسيرد في الغلاف. وهذا الطابع المحتم للاسم هو الذي يجعله، لا يكون أبداً موضوع إعلان رسمي (فـ **المؤلف**، انطلاقاً من فعل كونه مؤلفاً بالذات، يفترض نفسه دائماً معروفاً أكثر من القارىء)، لكنه ينتهي دائماً بالبروز في المحكي، في نفس الوقت. ومع ذلك يمكن لهذا الاسم نفسه، أن يمنح بوضوح، أو يمكن ـ في النطاق الذي يتعلق فيه الأمر، في أغلب الأحيان باسم مؤلف ـ أن يتضمن عن طريق قيام السارد بنسبة مؤلفات المؤلف إلى نفسه (فإذا كان كونيبيه لا يسمي نفسه فإنه يسمي مؤلفاته، والأمران سيان).

ب) **حالة ميثاق السيرة الذاتية**:وهي الحالة الأكثر تواتراً (لأن الميثاق في كثير من الأحيان، لكي لا يرد في بداية الكتاب بشكل رسمي يرد، مع ذلك، مبعثراً ومكرراً على امتداد النص).

مثال ذلك: «**الاعترافات**» لجان جاك روسو، حيث يرد الميثاق منذ العنوان، ويفصل في التمهيد، ثم يؤكد على امتداد النص باستعمال «روسو» و«جان جاك».

إذن سأطلق هنا «السيرة الذاتية» على النصوص التي تندرج في الحالات 2 ج، 3 أ، 3 ب، أما بالنسبة للباقي، فسنقرأ النصوص التي تندرج في الحالات 1 أ، 1 ب، 2 أ، باعتبارها روايات، وسنقرأ الصنف 2 ب حسب

(1) ميشال لايريس: «زمن الإنسان» سلسلة فوليو. 1973، ص: 174.

مزاجنا (لكن دون أن نخفي بأننا **نحن** الذين نقوم بعملية الاختيار).

وفي هذا النمط من التصنيف، يكون التفكير في الحالات المحدودة مساعداً دائماً على المعرفة، ومعبراً أكثر من وصف الأشياء التي تجري بنفسها. هل الحلول التي أعلنتها مستحيلة، هي بالفعل كذلك؟. هناك مجالات للكشف هنا: أولاً، مشكل الخانتين الفارغتين في الرسم أعلاه، ثم مشكل **المؤلف** المجهول.

ـ مشكل الخانتين الفارغتين:

أ) هل يمكن لبطل رواية معلن باعتباره بطلاً، أن يأخذ نفس اسم المؤلف؟ لن يحول أي شيء دون أن يتحقق ذلك، وربما كان هذا تناقضاً داخلياً يمكن أن نستخلص منه نتائج مفيدة. ولكن، في الواقع، لا يخطر بالبال أي مثال على بحث من هذا النوع. وحتى إذا تحققت الحالة، فإن القارىء سيظن أن خطأ ما قد وقع: وهكذا فإن السيرة الذاتية لموريس ساش «**محفل السبت**» كانت قد نشرت في سنة 1946 ضمن منشورات كوريا بعنوان فرعي هي: «**ذكريات طفولة عاطفية**»، ثم أعيد نشرها في سنة 1960 ضمن منشورات غاليمار (وأعيدت مرة أخرى سنة 1971 ضمن سلسلة «كتاب الجيب») بالعنوان الفرعي: **رواية**: فما دام ساش هو الذي قام السرد باسمه الشخصي (بل منح لنفسه فيه، بالإضافة إلى اسمه المستعار، اسمه الحقيقي الذي هو: إيتنغوس)، وما دامت مسؤولية العنوان الفرعي تعود بشكل واضح إلى الناشر، فإن القارىء يستخلص الخطأ.

ب) هل يمكن أن يكون للشخصية في سيرة ذاتية **معلنة** اسم مختلف عن اسم المؤلف (مع ترك مسألة الاسم المستعار جانباً)؟. قلما يمكن ذلك[1]. وإذا اختار صاحب سيرة ذاتية هذه الصيغة، لأثر فني، فستبقى لدى

(1) رغم ما قد يبدو، فإنها ليست حالة «**حياة هنري بريلار**» لستاندال. يطرح هذا النص مشاكل حساسة جداً بسبب كونه ناقصاً، وغير معد مباشرة للنشر. ويصعب أيضاً البث =

القارىء شكوك دائمة: ألا يقرأ رواية فقط؟. وفي كلتا الحالتين، كما **نلاحظ** ذلك، إذا كان التناقض الداخلي مختاراً بشكل قصدي من طرف المؤلف **فلن** يؤدي أبداً إلى نص سيقرأ باعتباره سيرة ذاتية، بل وحتى باعتباره حقاً **رواية**، ولكن إلى لعب بيرانديلي من الغموض. وحسب معرفتي، هو لعب **تقل فيه** الجدية.

إذن، يحدد الخط المائل الذي يشمل الخانتين الفارغتين **والخانة** الوسطى، في الرسم السابق، دائرة عدم التحديد (من: «لا هذا ولا **ذاك**» **في** الخانة الوسطى، إلى «الاثنين معاً» في الخانتين الفارغتين).

ـ مشكل المؤلف المجهول: يفترض هذا الرسم أن للمؤلف **اسماً**، لذلك يجب التفكير في حالة عاشرة: حالة المؤلف المجهول. ولكن **هذه** الحالة (مع التفريعات التي تتولد عنها حسب ما إذا كان للشخصية اسم **أم لا**، وما إذا عقد ناشر ميثاقاً معيناً مع القارىء مكان المؤلف الغائب)، **حالة** مستبعدة أصلاً هى الأخرى، لأن مؤلف سيرة ذاتية لا يمكن أن **يكون**

= فيما إذا كان هنري بريلار اسماً مستعاراً للمؤلف أم مجرد اسم للشخصية، ما دام **النص** لم يأخذ أبداً شكل مخطوطة مبتكرة للنشر: لم تكن العناوين الهزلية مبتكرة **للنشر**، ولكن من أجل رجال الشرطة، في حالة المفاجأة. وللعنوان الفرعي «رواية التقليد **لوكيل** واكفيلد» نفس الخداع الهزلي. ففعل كونها سيرة ذاتية «مختفية» مرحلياً، **يظهر بطريقة** واضحة من جراء قراءة النص نفسه. فاسم بريلار لا يظهر إلا ثلاث مرات **في النص** («**المؤلفات الشخصية**»، مكتبة لابلياد 1955. ص 16، 42، 250): هناك إثنان من بين هذه المصادفات الثلاث تبين الاختفاء [الاختفاء المرحلي للسيرة الذاتية]: **في ص 6**: بريلار محمل فوق اسم بايل، وفي ص: 250: كانت «الرسائل السبع» لبريلار خمساً **في** البداية، وفي كل هذا المقطع العذب يمثل برنارد بالنسبة لبريلار، ما يمثله بريلار **بالنسبة** لبايل. وفي المناسبات الأخرى يرمز إلى الاسم العائلي بـ «ب» (الذي يمكن أن **ينطبق** على بايل أو على بريلار) ولكن أيضاً، وببساطة بـ «بايل»، الشيء الذي يشير إلى **السيرة** الذاتية. (ص: 60، 76، 376)، أو بـ: س (ستاندال) ص: 247: الأمر الذي **يعني** نفس الشيء

مجهولاً. إذا كان اختفاء اسم المؤلف يرجع إلى ظاهرة عرضية (مخطوطة عثر عليها في مخزن، غير منشورة، وغير موقعة)، فإن الأمر يتعلق بإحدى الحالتين: إما أن يعلن السارد اسمه في موضع ما من النص، ويتيح بحث تاريخي أولي معرفة ما إذا كان الأمر يتعلق بشخصية واقعية، ما دامت السيرة الذاتية أصلاً تروي حكاية مؤرخة ومحددة، وإما أن السارد ـ الشخصية لا يعلن اسمه، وسيتعلق الأمر إما بنص يندرج ضمن الصنف 2 ب، وإما بمجرد تخييل. وإذا كان الستر مقصوداً (النص المنشور)، فإن القارىء يكون في حذر مشروع. ويمكن للنص أن يبدو صحيحا، أن يمنح كل أنواع الايضاحات الحقيقية والوهمية، وأن يكون صائباً، لكن يبقى أن كل هذا يمكن أن يقلد. وفي أحسن الأحوال، سيكون عبارة عن نوع من الحالة المتطرفة التي تشبه الصنف 2 ب. كل شيء إذن، يرتكز على قرار القارىء. ويمكن أن نكوِّن فكرة عن تعقد المسألة بقراءة **«مذكرات قس قرية مكتوبة بقلمه»** (1841) مثلاً، المنسوبة للقس إيبينو الذي أجبرته وظيفته الكنيسية أن يلزم التستر مؤقتاً[1].

من المؤكد أنني عندما أعلن أن السيرة الذاتية مجهولة الاسم مستحيلة، أقوم بإعلان نتيجة طبيعية للتعريف الذي وضعته، ولا «أؤكده». وكل شخص حر في إعلان أن هذا الأمر ممكن، لكن يجب الانطلاق عندئذ من تعريف آخر. نلاحظ أن كل شيء هنا يتعلق بالصلة التي أعقدها بين الشخصية والاسم، عبر مفهوم **المؤلف**، من جهة، وبفعل اختياري لمنظور القارىء من أجل تعريف السيرة الذاتية، من جهة أخرى. إن كل نص له، بالنسبة للقارىء، هيئة سيرة ذاتية، غير متحملة من طرف أي شخص، يشبه التخييل إلى أبعد الحدود.

لكنني أعتقد أن هذا التعريف، البعيد عن الاعتباطية، يوضح الأشياء الأساسية. إن ما يوضح السيرة الذاتية بالنسبة لمن يقرؤها هو، قبل كل شيء

(1) هذه **«المذكرات»** المجهولة، قدم لها أ ـ أوميتايير في طبعتها الثانية. وقد عمقت هذه المقدمة الغموض أكثر.

عقد تطابق مختوم باسم العلم. وهذا صحيح حتى بالنسبة لمن يكتب النص. فإذا كتبت قصة حياتي دون أن أذكر فيها اسمي، كيف يمكن لقارئي أن يعرف أن الكاتب هو أنا؟ من المستحيل أن تتعايش موهبة السيرة الذاتية والشغف بالتستر في نفس الشخص.

إن التمييزات المقترحة هنا، والاهتمام الممنوح لاسم العلم، لهما إذن أهمية كبيرة على المستوى التطبيقي، باعتبارهما معيارين تصنيفيين، وتفرض على المستوى النظري عدة ملاحظات لن أثير سوى رسم أولي لها.

أ) **المؤلف والشخص**: إن السيرة الذاتية هي النوع الأدبي الذي يوضح أكثر، عن طريق مضمونه نفسه، اختلاط المؤلف والشخص، وهو اختلاط تتأسس عليه كل ممارسة وإشكالية الأدب الغربي منذ نهاية القرن الثامن عشر. من هنا ذلك النوع من **الشغف باسم العلم**، الذي يتجاوز «غرور المؤلف» البسيط، ما دامت الشخصية هي نفسها التي تطالب بالوجود، عبره. إن الموضوع العميق للسيرة الذاتية هو اسم العلم. نتذكر تلك الرسوم **لهيجو** التي تعرض اسمه الخاص بحروف ضخمة من خلال منظر واضح ـ غامض. والرغبة في المجد والخلود المفضوحة من طرف سارتر بقسوة في **«الكلمات»** تقوم كلها على اسم **العلم** الذي أصبح هو اسم المؤلف. هل نتصور اليوم امكانية أدب **مجهول**؟ كان **ڤاليري** يحلم بذلك منذ خمسين سنة، ولكن لا يظهر أنه هو نفسه فكر في ممارسة هذا الأدب ما دام قد انتهى في الأكاديمية. لقد منح نفسه مجد الحلم بالمجهول... وسارت جماعة **تيل كيل** في نفس الاتجاه بإعادة النظر في مفهوم المؤلف (باستبداله بمفهوم «الناسخ») ولكنها لم تطبق أيضاً هذا الأمر.

ب) **الضمير واللغة**: رأينا فيما سبق، أنه يمكننا شرعياً أن نتساءل بصدد **«ضمير المتكلم»**، إذا ما كان الضمير النفسي (المدرك ببساطة باعتباره خارجاً عن اللغة) هو الذي يعبر عن نفسه مستخدماً الضمير النحوي أداة، أو أن الضمير النفسي ليس فعلاً للتلفظ نفسه. إن كلمة «ضمير» تؤدي إلى

الغموض. فإذا لم يكن هناك ضمير خارج اللغة، كما أن اللغة هي الآخر، يجب التوصل إلى فكرة أن السيرة الذاتية، بعيداً عن الإحالة إلى «الأنا» المقدر في سلسلة من أسماء العالم، سيكون على العكس خطاباً معتوهاً، صوتاً أسطورياً يصبح كل إنسان مسحوراً به. وبطبيعة الحال فإن أصحاب السير الذاتية بعيدون، على العموم، عن مشاكل البطل البيكيتي [نسبة إلى بيكيت] في «**المتعذر تسميته**» الذي يستاءل عمن يقول فيه «أنا»؛ لكن هذا القلق يطفو في بعض المؤلفات، مثل «**الخائن**» لغورز، أو بالأحرى نوع النقل الذي فعله به سارتر («**فئران ورجال**»). ويطلق سارتر اسم «**مصاص الدماء**» على تلك الأصوات التي تمتلكنا. ولا شك أن صوت السيرة الذاتية ينتمي إليها. إذن ـ عندما ستفضح أوهام كل نفسية وروح الفرد ـ سيبدأ تحليل خطاب الذاتية والفردانية باعتباره أسطورة حضارتنا. والكل يحس، من جهة أخرى، خطر هذا الغموض في ضمير المتكلم، وليس من قبيل الصدفة أن نحاول إزالة مفعوله بالاستناد إلى اسم العلم.

ج) **اسم العلم والجسد الخاص**: إن اكتساب اسم العلم، هو، دون شك، مرحلة لا تقل أهمية عن طور المرأة، في تاريخ الفرد، وهذا الاكتساب يفلت من الذاكرة ومن السيرة الذاتية، التي لا يمكنها أن تحكي سوى الأسماء الثانية والمعكوسة التي هي، بالنسبة للطفل، تلك الاتهامات التي **تموضعه في دور** ما عبر صفة معينة: «**لص**» بالنسبة لـ **جنيه**، و «**يهودي**» بالنسبة لالبير **كوهن**. إن الاسم الأول المحصل عليه والمسلم هو اسم الأب، ثم الاسم الشخصي الذي يميزك عنه، هما دون شك معطيان مركزيان لتاريخ **الأنا**. مما يدل على أن الاسم مهم، سواء تولعنا به أو كرهناه، وسواء قبلنا أن يخبرنا به الآخر، أو فضلنا أن لا نأخذه إلا من أنفسنا: يمكن لذلك أن يذهب من نظام معمم من اللعب أو التهرب كما عند ستاندال[1]، إلى إضفاء القيمة على

(1) ينظر: جان ستاروبانسكي: «**ستاندال اسماً مستعاراً**» ضمن: «**العين الحية**» طبعة غاليمار، 1961.

الاسم كما عند جان جاك روسو، وبابتذال أكثر، إلى كل تلك مقامرات المجتمع أو الصداقة الحميمة حول بعض الرسائل التي يعتقد كل واحد، فطرياً، أن جوهر وجوده مقدم فيها. إنه لعب حول الكتابة والدلالة: شؤم أن يحمل المرء اسم فرانسوا نوريسييه مثلاً[1]، حول الجنس: ميشال أو ميشلين ليريس (ينظر الإحالة في ص:)؟ وحضور الاسم في صوتَ من نطقوا به: «آه روسو، كنت أظنك شخصاً حسن الاخلاق»، كما كان يقول ماريون، والتأمل الطفولي حول اعتباطية الاسم، والبحث عن اسم ثان يكون ذاتياً، كما عند جاك ماضول[2]. وتاريخ الاسم ذاته، الموضوع في غالب الأحيان بشكل منفر حسب رغبة القارىء في تلك المقدمات التي لها شكل شجرة النسب.

إذن عندما نريد تأسيس ما يحيل إليه «ضمير المتكلم» للمحكيات الشخصية، من أجل تمييز التخييل عن السيرة الذاتية، فلا حاجة للالتحاق بخارج ـ نص مستحيل: فالنص نفسه يمنح في حاشيته القصوى هذا المقصود الأخير، اسم علم المؤلف، النصي والمرجعي بلا ريب، في نفس الوقت. وإذا كان هذا المرجع أكيداً، فلأنه منبنٍ على مؤسستين اجتماعيين: الحالة المدنية (الاتفاق المبطن من طرف كل شخص منذ الطفولة الأولى)، وعقد النشر، ولا وجوده إذن لأي سبب للشك في التطابق.

النسخة المطابقة:

التطابق ليس هو التشابه.

فالتطابق **فعل** مدرك بشكل مباشر ـ مقبول أو مرفوض على مستوى التلفظ، والتشابه **علاقة**، موضوع للمناقشات والفروق غير المحدودة المقامة انطلاقاً من الملفوظ.

يتحدد التطابق انطلاقاً من ثلاثة مصطلحات: المؤلف، السارد، والشخصية. فالسارد والشخصية هما الصورتان اللتان تحيل إليهما، داخل

(1) فرانسوا نوريسييه: «**بورجوازي صغير**» ـ سلسلة «كتاب الجيب»، 1969 ـ ص: 81-84.
(2) جاك ماضول: «**المحاورون**» ط: غاليمار، 1972 ـ ص: 34-35.

النص، ذات التلفظ، وذات الملفوظ، والمؤلف، الممثل في حاشية النص عن طريق اسمه، هو إذن المرجع الذي تحيل إليه انطلاقاً من ميثاق السيرة الذاتية، ذات التلفظ.

فما أن يتعلق الأمر **بالمشابهة** حتى يغدو ضرورياً إقحام مصطلح **تماثلي** من جهة الملفوظ، مرجع خارج ـ نصي يمكن أن نسميه بالمثال **المحتذى** ، أو بطريقة أفضل **النموذج**.

لقد دفعتني ملاحظاتي حول التطابق إلى تمييز رواية السيرة الذاتية عن السيرة الذاتية بالخصوص، أما بالنسبة للتشابه، فإن ما سيكون من الواجب تحديده هو التعارض مع **السيرة**. زد على ذلك أن مصدر الخطأ، في كلتا الحالتين، هو المصطلح: فمصطلح «رواية السيرة الذاتية» قريب جداً من مصطلح «السيرة الذاتية»، وهذا الأخير قريب جداً من كلمة «السيرة»، مما يسمح بالخلط. أليست السيرة الذاتية، كما يشير إلى ذلك اسمها، سيرة شخص مكتوبة من طرفه هو نفسه؟ إننا نميل، بناء عليه، إلى إدراكها كحالة خاصة من السيرة، وإلى تطبيق الاشكالية «التأريخية» لهذا النوع عليها. وكثير من أصحاب السير، كتاب هواة أو مثبتون، يسقطون في هذا الفخ. بسذاجة: لأن هذا الوهم ضروري لاشتغال النوع.

في مقابل كل أشكال التخييل، تعتبر السيرة والسيرة الذاتية نصين مرجعيين: إنهما يدعيان، كالخطاب التاريخي أو العلمي بالضبط، الادلاء بخبر حول «واقع» خارج عن النص، وبالتالي الخضوع لتجربة **التحقيق**. إن هدفهما ليس هو الاحتمال البسيط، بل التشابه مع الحقيقي. ليس هو «أثر الواقع»، بل صورته. تحتوي كل النصوص المرجعية إذن على ما سأسميه «**ميثاقاً مرجعياً**»، ضمنياً أو صريحاً، يدخل فيه تعريف لحقل الواقع المشار إليه، وبيان الطرق ودرجة التشابه التي يسندها النص.

يكون الميثاق المرجعي، في حالة السيرة الذاتية متمادياً، على العموم، على ميثاق السيرة الذاتية، وصعب الفصل، تماماً، مثل ذات التلفظ وذات

الملفوظ بضمير المتكلم. ولن تبقى الصيغة على الشكل: «أنا الموقع أسفله»، بل ستصبح «أقسم بأن أقول الحقيقة، كل الحقيقة، ولا شيء غير الحقيقة». وقلما يأخذ القسم شكلاً فظاً وشاملاً كهذا: إنها شهادة إضافية على الصدق، بدل حصرها في **الممكن** (الحقيقة كما أراها، في الحدود التي يمكن أن أعرفها فيها، الخ، آخذاً بعين الاعتبار النسيان المحتوم، والأخطاء والتشويهات غير المقصودة، الخ). وبدل الإشارة الضمنية إلى الحقل الذي ينطبق عليه هذا القسم (الحقيقة حول جانب مهم من حياتي، دون الالتزام بأي شيء حول جانب معين آخر).

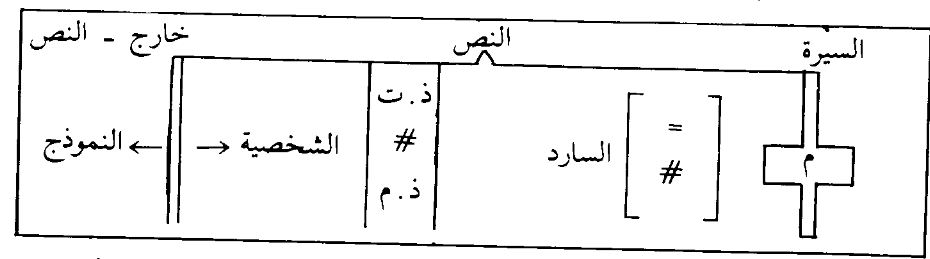
إننا نلاحظ ما يجعل هذا الميثاق يشبه الميثاق الذي يعقده أي مؤرخ، أو جغرافي، أو صحفي، مع قارئه، ولكن يجب أن نكون سذجاً لكي لا نلاحظ، في نفس الوقت، الاختلافات. إننا لا نتحدث عن الصعوبات العملية في **تجربة التحقيق** في حالة السيرة الذاتية: ما دام صاحب السيرة الذاتية يحكي لنا بالضبط ـ وهنا تكمن أهمية محكيه ـ ما يستطيع هو وحده أن يقوله لنا. إن دراسة السيرة تسمح بسهولة بجمع معلومات أخرى، وتحديد درجة دقة المحكي. لكن الفرق ليس هنا: بل في الحقيقة المفارقة التي هي كون هذه الدقة ليست لها أهمية جوهرية. ففي السيرة الذاتية، لا بد أن يكون الميثاق المرجعي معقوداً، وأن يوفى به: لكن ليس من الضروري أن تأخذ النتيجة طابع التشابه المحض. ويمكن أن يكون الميثاق المرجعي غير موفى به، بما فيه الكفاية، حسب معايير القارىء، دون أن تختفي القيمة المرجعية للنص (بل على العكس)، وهو ما لا يقع بالنسبة للنصوص التاريخية والصحفية.

هذه المفارقة الظاهرة، ترتبط بطبيعة الحال بالخلط بين السيرة والسيرة الذاتية، الذي حافظت عليه حتى الآن، محتذياً مثال كثير من المؤلفين والنقاد. ومن أجل إزالته، يجب أن نعيد ذلك المصطلح الرابع الذي هو **النموذج**.

أقصد بـ «**النموذج**» الواقع الذي يدعي الملفوظ أنه **يشبهه**. فكيف

يمكن لنص أن «يشبه» حياة؟ هذا سؤال قلما يطرحه أصحاب السيرة على أنفسهم، ويفترضون دائماً أنه محلول ضمنياً. يمكن «للمشابهة» أن تقام على مستويين: فعلى مستوى الشكل السلبي - وعلى مستوى عناصر المحكي - يتدخل معيار **الدقة**، وعلى مستوى الشكل الإيجابي - وعلى مستوى المحكي برمته - يتدخل ما نسميه **بالصدق**، تتعلق الدقة بالخبر، والصدق بالدلالة. إن حقيقة كون الدلالة لا يمكن أن تنتج إلا عن طريق تقنيات المحكي وعن طريق تدخل نظام تفسير يستتبع أيديولوجية المؤرخ، لا يمنع السيرة من إدراكها باعتبارها على نفس مستوى الدقة، في علاقة تشابه مع الواقع الخارج - نصي الذي يحيل إليه كل النص. هكذا سارتر باعلانه، دون تحفظ، أن سيرته لفلوبير «رواية صحيحة»[1]. فالنموذج في حالة السيرة، هو إذن حياة إنسان «كما كانت بالفعل».

يمكن إذن، من أجل شرح مشروع السيرة، أن نضع الرسم التالي، الذي نميز فيه بالتقسيم **بالأعمدة**، النص عن خارج - النص، والتقسيم **بالخطوط** ذات التلفظ عن ذات الملفوظ. يتخذ المؤلف إلمدرج داخل عارضة الفصل بين النص وخارج النص، الموقع الهامشي الذي هو موقع اسمه على غلاف الكتاب:



توضيح الرموز: م = مؤلف
ذ. ت = ذات التلفظ
ذ.م = ذات الملفوظ

العلاقات: = مطابق لـ
غير مطابق لـ
⟷ مشابهة.

(1) استجواب خص به جريدة **لوموند**: 14 ماي 1971.

شرح الرسم: في السيرة، يرتبط المؤلف والسارد فيما بينهما في بعض الأحيان **عن طريق علاقة تطابق**. ويمكن لهذه العلاقة أن تبقى ضمنية أو غير محددة، أو تتضح في المقدمة مثلاً كمقدمة «**أبله العائلة**» مثلاً، حيث يوضح صاحب السيرة، **سارتر**، أن له حسابات للتصفية مع نموذجه فلوبير). ويمكن أيضاً أن لا تتحقق أية علاقة تطابق بين المؤلف والسارد. فالأساسي هو أنه إذا استعمل السارد ضمير المتكلم، فليس أبداً من أجل الحديث عن الشخصية الرئيسية في الحكاية: لأن هذه الشخصية إنسان آخر. كما أنه بمجرد ما تكون الصيغة الرئيسية في المحكي مكثفة حتى تكون هي ضمير الغائب، وهو ما يسميه جيرار جنيت السرد الايتيروداجيتي. إن علاقة الشخصية (في النص بالنموذج (مرجع خارج - النص) هي بالتأكيد علاقة تطابق أولاً، ولكنها بالخصوص علاقة **مشابهة**، والحق أنه، في حالة ذات الملفوظ، ليس لعلاقة التطابق نفس **القيمة** كما بالنسبة لذات التلفظ: فهي مجرد معطى في الملفوظ على نفس مستوى باقي المعطيات الأخرى، لا يؤكد أي شيء، بل هو نفسه في حاجة إلى التأكيد عن طريق التشابه.

ونلاحظ هنا منذ الآن، ما سيعارض جوهرياً السيرة والسيرة الذاتية، إنه تدرج علاقة المشابهة والتطابق. إن المشابهة في السيرة، هي التي يجب أن تؤسس التطابق، أما في السيرة الذاتية فإن التطابق هو الذي يؤسس المشابهة. فالتطابق هو نقطة الانطلاق الحقيقية للسيرة الذاتية، والمشابهة هي الأفق المستحيل للسيرة. والوظيفة المختلفة للمشابهة في النظامين تفهم من هنا. سيتضح هذا بمجرد أن نضع الرسم الملائم للسيرة الذاتية:

السيرة الذاتية
خارج - النص
النص
خارج - النص
شخص المؤلف
م
= السارد
ذ.ت
=
ذ.م
الشخصية
النموذج

يظهر المحكي الشخصي (الأوتودياجيتي) هنا باعتباره متعذراً اختزاله تماماً إلى المحكي غير الشخصي (متباين القصة).

في الواقع، ماذا تعني في حالة المحكي الشخصي علامة «يساوي» (=) الموجودة بين ذات التلفظ، وذات الملفوظ؟. تعني تطابق الأحداث، وهذا التطابق يقود، بدوره إلى شكل من المشابهة. مشابهة مع من؟ إذا تعلق الأمر بمحكي مبني إلى الماضي فقط، يمكن أن ينظر إلى المشابهة مع النموذج باعتبارها، كما في السيرة، علاقة حقيقية بين الشخصية والنموذج فقط، لكن يعني كل محكي بضمير المتكلم أن الشخصية، وإن كنا نحكي عنها مغامرات بعيدة، هي أيضاً في نفس الوقت الشخص الحالي الذي يؤلف السرد: فذات الملفوظ مزدوجة لأنها لا يمكن فصلها عن ذات التلفظ، ولن تصبح بسيطة ثانية، أبداً، إلا عندما يتحدث السارد عن سرده الحالي الخاص، وليس إطلاقاً في الاتجاه الآخر، لينعت شخصية خالصة لكل سارد حالي.

ندرك إذن، أن العلاقة المشار إليها بعلامة (=) ليست قطعاً علاقة **بسيطة**، بل هي على الأصح **علاقة علاقات**، ويدل هذا أن السارد يمثل بالنسبة للشخصية (الماضية أو الحاضرة)، ما يمثله المؤلف بالنسبة للنموذج؛ ونلاحظ أن هذا يعني أن الغاية الأخيرة للحقيقة (إذا فكرنا بالارتكاز على المشابهة) لا يمكن أن تبقى هي الكائن الماضي في ذاته، (إذا وجد هذا الأمر بالفعل) ولكن الكائن لذاته،متجلياً في حاضر التلفظ.ويكفي أن يخطىء السارد أو يكذب أو ينسى أو يشوه علاقته بحكاية الشخصية (الحكاية البعيدة أو شبه المعاصرة)، ليأخذ الخطأ والكذب، والنسيان، أو التشويه، إذا كشفوا، قيمة مظهر فقط، من بين مظاهر أخرى، لتلفظ يبقى، مع ذلك، أصيلاً، ولنسمي أصالة تلك العلاقة الداخلية الخاصة باستعمال ضمير المتكلم في المحكي الشخصي. ولن نخلطه، لا مع التطابق الذي يحيل إلى اسم العلم، ولا مع المشابهة التي تفترض حكم تشابه بين صورتين مختلفتين صادر عن شخص ثالث.

كانت هذه الدورة ضرورية من أجل إدراك النقص الحاصل في الرسم المتعلق بالسيرة الذاتية. فالوهم وهم كل من ينطلق من إشكالية السيرة للتفكير في السيرة الذاتية. فباستثناء الرسم المتعلق بالسيرة، فقد توصلت نظراً لعدم تطابق السارد والشخصية، إلى تمييز «**جانبين**» بالنسبة لمرجع خارج ـ النص، واصفاً المؤلف على اليمين والنموذج على اليسار. ففعل كون الأمر متعلقاً بعلاقات تطابق بسيطة من جهة المؤلف، وبعلاقات مشابهة من جهة النموذج، كان يسمح بعرض موجز. وبالنسبة للسيرة الذاتية، تحدث «الإحالة» من جهة واحدة (خلط المؤلف والنموذج)، أما العلاقة التي تربط التطابق والمشابهة فهي في الواقع علاقة علاقات لا يمكنها أن تعرض بإيجاز.

سنحصل إذن على الصيغتين الآتيتين:

سيرة: م هو ـ أو ليس هو ـ السارد، ش تشبه ن.

سيرة ذاتية: س يمثل بالنسبة لـ ش، ما يمثله م بالنسبة لـ ن.

(م = المؤلف، س = السارد، ش = الشخصية، ن = النموذج).

ما دامت السيرة الذاتية نوعاً مرجعياً، فمن الطبيعي أن تكون خاضعة لضرورات المشابهة على مستوى النموذج، ولكن هذا ليس إلا مظهراً ثانوياً. إن فعل كوننا نحكم بأن المشابهة لم تتحقق، يصبح ثانوياً منذ اللحظة التي نتأكد فيها من أنها كانت مقصودة. فمشابهة «روسو في سن السادسة عشر» المشخص في «**الاعترافات**»، لروسو 1728، «كما كان»، تكتسي أهمية أقل من مجهود روسو المزدوج حوالي 1764، من أجل تصوير: 1) علاقته بالماضي، 2) ذلك الماضي كما كان، مع قصد عدم تغيير أي شيء فيه.

وفي حالة التطابق، فإن الحالة القصوى والنادرة التي كانت تؤكد القاعدة، كانت هي حالة **الخداع**: وستكون في حالة المشابهة هي **الولع بالأكاذيب**: لا يعني هذا الأخطاء والتشويهات والتأويلات المتعايشة مع تكوّن

الأسطورة الشخصية في كل سيرة ذاتية؛ ولكن الاستبدال بحكاية مختلفة كلياً، وإجمالاً ليست لها علاقة دقة بالحياة؛ وكما هو الشأن بالنسبة للخداع، فإنه نادر جداً، ويطرح بسهولة عندئذ الطابع المرجعي الممنوح للمحكي للمناقشة عن طريق تحقيق للتاريخ الأدبي. لكن سيحافظ المحكي المقصي من هذا القانون، باعتباره سيرة ذاتية، على كل أهميته كاستيهام على مستوى ملفوظه، وسيبقى زيف ميثاق السيرة الذاتية باعتباره حبكة، موحياً بالنسبة لنا ـ على مستوى التلفظ ـ إلى ذات مقصديتها مرتبطة، رغم كل شيء بالسيرة الذاتية، مقصدية سنستمر في افتراضها فيما وراء الذات الزائفة. سنعود إذن على مستوى آخر، لا إلى تحليل علاقة السيرة ـ السيرة الذاتية، ولكن علاقة الرواية ـ السيرة الذاتية، وإلى تحديد ما يمكن أن نسميه **فضاء السيرة الذاتية**، وآثار الوضوح الذي يتولد عنه.

فضاء السيرة الذاتية

يتعلق الأمر الآن بتوضيح الوهم الساذج الذي تقوم عليه النظرية المنتشرة جداً، والتي تكون الرواية بمقتضاها أكثر صحة (أكثر عمقاً، أكثر حقيقة) من السيرة الذاتية. وهذه الفكرة المبتذلة ليس لها مخترع ـ كما هو الشأن في كل الأفكار المبتذلة ـ بل يتكلم كل واحد باسمها بالتناوب. هكذا فإن أندريه جيد يقول: «لا يمكن أن تكون المذكرات إلا نصف ـ صادقة، ولو كان هم الحقيقة كبيراً جداً: فكل شيء معقد دائماً أكثر مما نقوله. بل ربما تقترب الحقيقة أكثر في الرواية»[1]. أو فرانسوا مورياك: «لكن هذا يعني البحث عن أعذار، من أجل أن أتعلق بفصل واحد من مذكراتي. أليس السبب الحقيقي لكسلي هو أن روايتنا تعبر عن الجوهري فينا أنفسنا؟ إن التخييل هو وحده الذي لا يكذب، إنه يشق باباً سرياً في حياة إنسان ما، تلج

(1) أندريه جيد: «**إذا لم تمت الحبة**»، سلسلة «**فوليو**». 1972 ص 278.

منه روحه المجهولة، خارج كل مراقبة»[1].

وقد أعطى ألبير تيبوديه للفكرة المبتذلة شكلاً جامعياً «للمتوازي»، وهو موضوع مثالي للبحث، مقابلاً الرواية (العميقة والمتعددة) والسيرة الذاتية (السطحية والمبسطة)[2]. سأوضح الوهم بالانطلاق من الصياغة المقترحة من طرف جيد، وذلك لأن مؤلفه يمنح ميداناً فريداً للتوضيح. لنتأكد من ذلك: لست أنوي إطلاقاً الدفاع عن نوع السيرة الذاتية وإثبات صحة الاقتراح المعاكس، يعني أن تكون السيرة الذاتية هي الأكثر صحة، والأكثر عمقاً، الخ. لن تكون لقلب اقتراح تيبوديه أية إفادة: سوى توضيح أن الاقتراح يبقى هو نفسه: في كلتا الحالتين.

في الواقع: ففي الوقت نفسه الذي يحط فيه جيدوموريك **ظاهرياً** من قيمة السيرة الذاتية، ويمجدان الرواية، فإنهما يقومان في الحقيقة بشيء آخر غير التوازي المدرسي المتنازع فيه تقريباً: إنهما يحددان فضاء السيرة الذاتية التي يودان أن يقرأ مجموع مؤلفاتهما. وبعيداً عن كونها ذماً للسيرة الذاتية، فإن هذه الجمل المستشهد بها غالباً، هي في الواقع شكل غير مباشر لميثاق السيرة الذاتية: إنها تثبت في الواقع طابع الحقيقة النهائية التي تقصد إليها نصوصهما، وينسى القارىء، في أغلب الأحيان، أن السيرة الذاتية تتجلى في هذه الأحكام على مستويين: فبالإضافة إلى كونها أحد حدي المشابهة، فإنها هي **المعيار** الذي يستخدم في هذه المشابهة. فما هي هذه **الحقيقة** التي تسمح الرواية بمقاربتها أفضل من السيرة الذاتية، سوى الحقيقة الشخصية، الفردية الخاصة للمؤلف، أي نفس ما يقصد إليه كل مشروع سيرة ذاتية؟ فإذا صح التعبير، تعلن الرواية أكثر صحة، باعتبارها سيرة ذاتية بالضبط.

(1) فرانسوا مورياك: «**بداية حياة**» ضمن «**كتابات شخصية**»، جنيف ـ باريس. طبعة لابالاتين. 1953، ص 14.

(2) ألبير تيبوديه: «**غوستاف فلوبير**» طبعة غاليمار. 1935، ص 87-88.

هكذا، فإن القارىء مدعو إلى قراءة الروايات ليس باعتبارها **تخييلات فقط**، **تحيل** إلى إحدى حقائق «الطبيعة الإنسانية»، بل أيضاً باعتبارها **استيهامات** موحية لفرد ما. وسأسمي هذا الشكل غير المباشر من ميثاق السيرة الذاتية **الميثاق الاستيهامي**.

إذا كان المكر هو التحية التي تقدمها الرذيلة للفضيلة، فإن هذه **الأحكام**، في الواقع، هي التحية التي تقدمها الرواية للسيرة الذاتية. فإذا **كانت الرواية** أكثر صحة من السيرة الذاتية فلماذا لا يقتصر جيد وموريناك وغيرهما على كتابة الرواية؟ وبطرح السؤال بهذه الطريقة، يصبح كل شيء **واضحاً**: إذا لم يكونا قد كتبا ونشرا **أيضاً** نصوصاً من السيرة الذاتية ولو **«ناقصة»** فلن يلاحظ أحد أبداً طابع الحقيقة التي يجب البحث عنها في **رواياتهما**. بناء عليه فإن هذه التصريحات مكائد ربما غير مقصودة، لكنها جد **فعالة**: إننا نفلت من اتهامات الغرور والأنانية عندما نبدو واضحين بهذا الشكل حول حدود ونواقص سيرتنا الذاتية، ولا يتبين أحد أننا من خلال نفس **الحركة**، نبسط على العكس ميثاق السيرة الذاتية بشكل غير مباشر على مجموع ما كتبناه. ضربة مزدوجة.

ضربة مزدوجة، أو على الأصح، رؤية مزدوجة ـ كتابة مزدوجة، نتيجة **تسطيح**، إذا شئت المغامرة لهذا التعبير الجديد للكلمة، وتتغير طبيعة **الموضوع** كلياً بطرحه على هذه الطريقة. فلم يعد الأمر يتعلق بمعرفة من **الأكثر** صحة، السيرة الذاتية أم الرواية، لا أحد منهما، فالسيرة الذاتية **سيعوزها** التعقيد والغموض، الخ، والرواية ستنقصها الدقة. إذن هل سيكون **الأكثر** صحة هو: اجتماعهما معاً؟ بل الأولى: الواحد **في علاقة مع** الآخر. **الشيء** الذي يصبح موحياً، لأنه الفضاء الذي يسجل فيه نمطا النصين، والذي **لا** يمكن إرجاعه لواحد منهما. وتعتبر نتيجة التوضيح هذه، المحصل عليها **عن** طريق هذا النهج، ابداعاً لـ «فضاء السيرة الذاتية»، بالنسبة للقارىء.

ضمن هذا المنظور، يعتبر مؤلف جيد وموريناك نموذجيين: فقد دبرا

معاً، ولأسباب مختلفة طبعاً، إخفاقاً مذهلاً لسيرتهما الذاتية، مجبرين القارىء بذلك، على قراءة كل ما يبقى من إنتاجهما السردي في لائحة السيرة الذاتية. وعندما أتحدث عن الأخفاق، لا يتعلق الأمر بإصدار حكم قيمة حول نصوص مدهشة (جيد) أو معتبرة (موريناك) بل بمجرد الإشارة إلى تصريحاتهما الشخصية، وتسجيل أنهما **اختارا** ترك سيرتيهما الذاتيتين ناقصتين، مجزأتين، مثقوبتين، ومفتوحتين[1].

لقد أخذ هذا الشكل من الميثاق غير المباشر ينتشر أكثر فأكثر. **وقد كان** القارىء هو الذي يأخذ مبادرة ومسؤولية هذا النمط من القراءة سابقاً، رغم إنكارات المؤلف، أما اليوم، فعلى العكس ينطلق المؤلفون والقراء، **منذ** البداية، **في** هذا الاتجاه. وإنه لأمر موح أن سارتر نفسه، الذي نوى **في لحظة** أن يكمل مؤلفه **«الكلمات»** على شكل تخييل، ردد صيغة جيد: «**لقد حان** الوقت أخيراً لكي أقول الحقيقة، لكن لا يمكن أن أقولها **إلا في عمل** تخييلي»، ووضح بذلك عقد القراءة الذي يفرضه على قارئه:

كنت أنوي إذن كتابة قصة أريد أن أمرر فيها بطريقة غير مباشرة ما كنت أنوي قوله سابقاً في نوع من الوصية السياسية، ستكون تتمة لسيرتي الذاتية، وقد تخليت عنها. وإذ ذاك سيكون عنصر التخييل رهيفاً جداً. كنت سأبدع شخصية يمكن للقارىء أن يقول عنها: «**هذا الإنسان الذي يتعلق به الأمر هو سارتر**».

الشيء الذي لا يعني، بالنسبة للقارىء أنه سيكون **هناك** بالضرورة تطابق الشخصية والمؤلف، ولكن إن أفضل طريقة لفهم الشخصية ستكون هي البحث فيها عما كان ينبثق مني[2].

كل هذه التلاعبات، التي تبين بوضوح هيمنة مشروع السيرة الذاتية،

(1) ينظر ص: 165-196 ـ «**جيد وفضاء السيرة الذاتية**». من كتاب «**ميثاق الأتوبيوغرافيا**».

(2) استجواب مخصص لميشال كونتات «**نوفيل اوبسرفاتور**»، 23 يونيو 1975.

تتواجد، بدرجات مختلفة، عند كثير من الكتاب المعاصرين. ويمكن بالطبع لهذا اللعب نفسه أن يحاكى داخل رواية، وهذا ما فعله جاك لوران في **«الحماقات»** (طبعة غراسييه 1971) عندما أتاح لنا في نفس الوقت قراءة نص التخييل الذي كتبته شخصيته، ثم مختلف نصوص «السيرة الذاتية» له هو نفسه. وإذا حدث أن نشر جاك لوران يوماً سيرته الذاتية الخاصة فإن نصوص **«الحماقات»** ستبرز فيها بشكل مثير جداً...

عقد القراءة:

يتيح لنا ملخص ختامي مختصر في نهاية هذا التأمل أن نلاحظ تغييراً في المشكلة:

الجانب السلبي: تبقى بعض النقط غامضة أو ناقصة. مثلاً، يمكن أن نتساءل كيف يمكن أن يثبت تطابق المؤلف والسارد في ميثاق السيرة الذاتية، عندما لا يكون الاسم وارداً (ينظر ما ورد آنفاً) يمكن أن نبقى متشككين، أمام التمييزات التي اقترحتها في النسخة المطابقة. خاصة وأن المحاولتين المعنونتين **أنا الموقع أدناه والنسخة المطابقة** لا تتعلقان سوى بحالة السيرة الذاتية ذات السرد مماثل القصة، في حين أنني أشرت إلى أن هناك **صيغاً** أخرى **ممكنة**: هل ستصمد التمييزات المحققة في حالة السيرة الذاتية بضمير الغائب؟

الجانب الإيجابي: بالمقابل فقد بدت لي التحليلات التي قدمتها خصبة كلما أوصلتني إلى طرح مواقف **المؤلف والقارىء** للمناقشة، متجاوزاً البنيات الواضحة للنص. فكل العبارات المستعملة: «العقد الاجتماعي» لاسم العلم وللنشر، و«ميثاق» السيرة الذاتية، «الميثاق» الروائي، «الميثاق» المرجعي، «الميثاق» الاستلهامي، تحيل إلى فكرة أن نوع السيرة الذاتية **نوع تعاقدي**. تتعلق الصعوبة التي كنت قد أصدمت بها في محاولتي الأولى، بكوني كنت أبحث عبثاً، على مستوى بنيات وصيغ وأصوات المحكي، عن معايير واضحة

من أجل إنشاء تمييز يستطيع كل قارىء مع ذلك أن يختبره، لقد بقي مفهوم «ميثاق السيرة الذاتية» الذي كنت قد أعددته عندئذ مفهوماً عائماً، نتيجة اعتقادي بأن اسم العلم يشكل عنصراً اساسياً في العقد. فكون مسألة جلية كهذه لم تثرني يوضح أن هذا النوع من العقد ضمني كما أن كونه يبدو منبنياً على طبيعة الأشياء، قلما يضع حداً للتأمل.

إن إشكالية السيرة الذاتية المقترحة هنا ليست إذن منبنية على علاقة مقامة من الخارج، بين خارج النص والنص، لأن علاقة من هذا النوع لا يمكن أن تكون إلا مشابهة، ولن تثبت شيئاً، وليست مبنية أيضاً على تحليل على المستوى الشمولي **للنشر**، وللعقد الضمني أو الصريح المقترح على **القارىء** من طرف **المؤلف**، العقد الذي يحدد قراءة النص، ويولد العوامل، الخاصة به، التي يبدو لنا أنها تحدده باعتباره سيرة ذاتية.

إن مستوى التحليل المستعمل، هو إذن، مستوى علاقة **النشر/المنشور**، التي ستكون موازية، على مستوى النص المطبوع، لعلاقة **التلفظ/الملفوظ**، على مستوى التواصل الشفوي. ومن أجل أن يتابع هذا البحث حول عقد المؤلف/القارىء، وحول الرموز الضمنية أو الصريحة للنشر - حول هدب النص المطبوع، الذي، **يتحكم**، في الواقع، في كل قراءة (اسم المؤلف، العنوان، العنوان الفرعي، اسم السلسلة، اسم الناشر، إلى لعب المقدمات الغامض) - يجب على البحث أن يأخذ بعداً تاريخياً لم أمنحه إياه هنا[1]. وستبين التغييرات التي تحدث في هذه الرموز عبر الزمن (الراجعة في نفس الوقت إلى تحول موقف المؤلفين والقراء، وإلى المشاكل التقنية أو التجارية للطبع) بشكل أكثر وضوحاً أن الأمر يتعلق برموز وليس بأشياء «طبيعية» وعامة. فمنذ القرن السابع عشر، مثلاً، تغيرت كثيراً الاستعمالات المتعلقة بالنشر وبالأسماء المستعارة، ولم تعد الاعتمادات على تأكيد الواقع في الأعمال التخييلية تمارس اليوم بنفس

(1) حول هذه المسألة، ينظر ما سوف يأتي «السيرة الذاتية وتاريخ الأدب».

الطريقة التي كانت تمارس بها في القرن الثامن عشر[1]. وبالمقابل تعود القراء على كشف حضور المؤلف (حضور لا شعوره) حتى وراء إنتاجات ليس لها طابع السيرة الذاتية، إلى حد أن المواثيق الاستيهامية خلقت طبائع جديدة للقراءة.

على هذا المستوى الشمولي تتحدد السيرة الذاتية: إنها صيغة قراءة بمقدار ما هي نمط كتابة، إنها **أثر تعاقدي** متغير تاريخياً. وتتوقف كل هذه الدراسة في الواقع على أنماط التعاقد التي تروج حالياً: ومن هنا نسبيتها والسخف الذي سينتج عن إرادة جعلها شمولية. ومن هنا أيضاً الصعوبات المصادفة في مشروع التعريف هنا ـ كنت أود أن أبين في نظام واضح، متماسك وتام (سيأخذ بعين الاعتبار كل الحالات) معايير تكوّن متن (متن السيرة الذاتية)، نظام مكون في الواقع من معايير متعددة متغيرة عبر الزمن وحسب الأشخاص، وفي الغالب غير متماسكة فيما بينها. فالنجاح في إعطاء صيغة واضحة وكلية للسيرة الذاتية، سيكون في الحقيقة فشلاً. وبقراءة هذه الدراسة التي حاولت أن أحافظ فيها، قدر وسعي، على الصرامة، سنحس كثيراً أن هذه الصرامة تصبح اعتباطية، غير مطابقة لموضوع ربما كان بالأحرى من شأن المنطق الصيني كما وصفه **بورخيس** وليس من شأن المنطق الديكارتي.

في النهاية، تبدو لي هذه الدراسة إذن هي نفسها وثيقة للدراسة ـ (محاولة قارىء من القرن العشرين من أجل عقلنة وتوضيح معايير قراءته) ـ بدل أن تكون نصاً «علمياً»: وثيقة يجب أن تدخل في ملف علم تاريخي لطرق **التواصل** الأدبي.

سيكون تاريخ السيرة الذاتية إذن وقبل كل شيء هو تاريخ صيغة

(1) ينظر جاك روستان «الكذب والحقيقة في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر» ـ «مجلة تاريخ الأدب الفرنسي»، يناير ـ فبراير 1969.

قراءتها: تاريخ مقارن حيث يمكننا أن نجعل عقود القراءة المقترحة من طرف مختلف أنماط النصوص (لأنه لا فائدة من دراسة السيرة الذاتية بمفردها، ما دامت العقود مثل الأدلة لا دلالة لها إلا عن طريق لعبة التقابل)، تتحاور ومختلف أنماط القراءات المطبقة بالفعل على هذه النصوص. إذن إذا كانت السيرة الذاتية تتحدد عن طريق شيء خارج عن النص، فليس ذلك عن طريق مشابهة مع شخص واقعي يتعذر التحقق منها، بل بعيداً عن ذلك، عن طريق نمط القراءة الذي تولده تلك المشابهة والثقة التي تفرزها، والممنوحة للقراءة في النص النقدي.

السيرة الذاتية والتاريخ الأدبي

إن اتخاذ نوع أدبي حي ومعاصر موضوعاً للدراسة، يعني اتخاذ موقع ملتبس يكون في نفس الوقت وسيلة وحداً، لأن اختيار الموضوع ليس بريئاً: ففي النطاق الذي تعتبر فيه الأنواع مؤسسات اجتماعية، يمكن لعزل نوع ما بهدف جعله موضوعاً للمعرفة أن يكون طريقة لدعم المؤسسة بمقدار ما يكوّن عملاً علمياً.

ليست الأنواع الأدبية كائنات في ذاتها: إنها تكوّن في كل عصر نوعاً من القانون الضمني الذي يمكن من خلاله وبفضله أن تكون أعمال الماضي والأعمال الجديدة متلقاة ومصنفة من طرف القراء. فالنصوص الأدبية **تنتج وتتلقى** في علاقة مع نماذج، مع «آفاق انتظار» مع جغرافية متغيرة إجمالاً، سواء استجابت لهذا الأفق أو خرقته أو أجبرته على التجدد[1]. فنظام الأنواع هو كباقي المؤسسات الاجتماعية الأخرى محكوم بقوة جمود (تنزع إلى إثبات استمرارية تسهل التواصل)، وبقوة تغيير (إذ لا يكون أدب معين حياً إلا في الحدود التي يغير فيها أفق القراء). ويرتبط نظام الأنواع بمؤسسات أخرى

(1) ينظر حول هذه المسائل دراسات هانس روبيريوس التي ينطلق هذا العمل النقدي من منظورها: «الأدب القروسطي ونظرية الأنواع»، مجلة **الشعرية**، العدد الأول، 1970، و «التاريخ الأدبي باعتباره تحدياً لنظرية الأدب»، في مجلة **«التاريخ الأدبي الجديد»**، العدد الأول، المجلد الثاني، خريف 1971.

مثل: النظام المدرسي الذي يؤدي إلى الحفاظ على دوام معين من خلال تشغيل إشكاليات قديمة، ونقد الاستقبال في الجرائد والمجلات الذي تتضح فيه، عفوياً، الانتظارات الراهنة، ثم صناعة النشر التي تستغل وتحول هذه الانتظارات عند الاقتضاء عن طريق لعبة «السلسلات».

ومهما كانت الدراسة الجامعية للأنواع تسعى لأن تكون علمية، فإنها تساهم هي أيضاً، بطريقتها، في المؤسسة: فهي تؤدي في الغالب إلى بناء أو إلى تعزيز ما تدعي تحليله أو وصفه. إنها تعقلن وتنظم، من أجل تبرير الحكم لصالح النوع المدروس ومكانته. ونلاحظ ذلك راهناً في حالة الأدب النقدي حول أنواع كالقصة المصورة[1]، والخيال العلمي، أو الرواية البوليسية، حيث تتجلى هذه الظاهرة بشكل أوضح، إذ بدل أن يسائل هذا الأدب النقدي الحدود الداخلية للأدب، فإنه يوضح تغييرات تلك الحدود نفسها. وقد عرفت المذكرات والسيرة الذاتية كذلك نظاماً خارجاً عن الأدب، قبل أن تندمجا فيه تقريباً. فالدراسات النقدية حول النوع تؤدي إلى تغيير قانونه وكذا إلى «الارتقاء» به.

وبالإضافة إلى كونه مرتبطاً بالنوع باعتباره مؤسسة، يخضع الأدب النقدي حول السيرة الذاتية، في الحدود التي يعتبر فيها النوع تاريخياً، لشروط كل «عملية تاريخية» إذا استعملنا لغة ميشال دي سيرطو[2]. فالتاريخ لا يكتب انطلاقاً من حيز لا زمني، بل في حاضر معين، الحاضر الذي يتجلى أكثر كلما نسيناه. ومع شيء من الابتعاد، يغدو النص التاريخي المنتج على هذه الطريقة، وثيقة مؤرخة هو الآخر، تعكس مجهود حقبة معينة من أجل بنينة

(1) من أجل دراسة الطريقة التي يساهم بها النقد الجامعي، إلى جانب عوامل أخرى، في تقديس نوع ما، ينظر لوك بولطانسكي: «تكون حقل القصص المصورة»، مجلة أعمال البحث في العلوم الاجتماعية، العدد الأول، يناير 1975.

(2) ميشال دي سيرطو: «العملية التاريخية» في مؤلف: **«الاشتغال في التاريخ»** تحت إشراف ج. لوغوف و ب. نورا. طبعة غاليمار 1974. ج 1 من ص 3 إلى ص 41.

عالمها. لقد أذهلني ذلك أثناء قراءة دراسة في القرن التاسع عشر حول نوع المذكرات؛ **«المذكرات والتاريخ في فرنسا»** (1863)، لش. كابوش[1]. فبعد مسافة قرن، تصبح الأخطاء المنهجية وافتراضاتها جلية بما فيه الكفاية: غير أن استغرابي نبع من ملاحظة أن تلك الافتراضات كانت مشابهة لتلك التي يقوم عليها الجزء المهم من النقد حول السيرة الذاتية، ومن المحتمل إذن أننا نرتكب نفس النوع من الأخطاء، لنكون من أتباع كابوش في هذه النقطة. وسأحاول توضيح ذلك من خلال بعض الأمثلة.

يتم كل شيء، في الواقع، كما لو أن الوظيفة المؤسساتية للأدب النقدي حول الأنواع كانت تجعل من التفكير في التاريخ أمراً عسيراً. فتقطيع الموضوع، والبحث عن الثوابت، والرغبة المعيارية والنظرية، دون أن نأخذ بعين الاعتبار التعلق الشعوري بالموضوع المدروس، تؤدي إلى إرجاء كل ما يتعلق بالتاريخ، أي: النسبية والتحولية، إلى مستوى ثان، والنظر إليه ضمن أفق سيء التوجيه. وتلتقي في ذلك، من جهة أخرى، مع المشاكل العامة للتاريخ الأدبي اليوم، الذي يستمر، تحت عدة أشكال (الاعتقاد بوجود «معطيات» من الناحية التطبيقية، أو «أنماط» من الناحية النظرية)، في التصرف كما لو أن هناك موضعاً لا زمنياً يمكن أن تكون المعرفة المطلقة ممكنة منه، وكما لو أن التاريخ عبارة عن ظاهرة سطحية تجري وفق ماهية ثابتة. وسيكون ذلك، إذن، مناسبة بالنسبة لي من أجل التفكير فيما يجب أن يكون عليه تاريخ الأدب، مفهوماً بالمعنى الحصري، أي دراسة تطور الأدب من حيث كونه نظاماً[2].

(1) شارل كابوش: **«المذكرات والتاريخ في فرنسا»**، باريس طبعة شاربونتييه. 1863، مجلدان: يحتوي المجلد الأول «مدخلاً» (ص: 1 ـ ص: 101) يطرح نظرية للنوع.

(2) حول هذا الحد الدقيق للتاريخ الأدبي، ينظر: ج، جنيت: «الشعرية والتاريخ» ضمن كتاب: **«صور»** الجزء الثالث. 1973. ص 13 إلى ص:20، ومقال ت. تودوروف: «تاريخ الأدب»، ضمن **«المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»** لـ. أ. ديكرو و ت. تودوروف. طبعة سوي. 1972 من ص 188 إلى ص : 192.

وسيكون هدف هذه الدراسة مزدوجاً إذن: توضيح كيفية اشتغال النوع باعتباره مؤسسة، عن طريق تحليل افتراضات الأدب النقدي، ثم التفكير في السبل التي تفتح أمام تاريخ أدبي جديد.

أوهام الأفق:

يمكن لرغبة الثبات التي تكمن في جوهر فكرة «النوع» أن تقود إلى وهمين متعلقين بوجهة النظر، يبدوان متناقضين، لكنهما يشكلان في الواقع وجهين لنفس الخطأ.

الوهم الأول هو **وهم الخلود**. فالسيرة الذاتية قد وجدت دائماً وإن بدرجات وتحت أشكال مختلفة. ويمكننا بالتالي كتابة تاريخها منذ القدم إلى أيامنا، وتتبع تطوره وارتقاءاته، ودورانه إلى أن نصل إلى إنجازاته المعاصرة. وسنعثر للذين يعلنون أن السيرة الذاتية نوع معاصر أساساً على أمثلة كثيرة معارضة. من الأكيد أن الأمر يتعلق هنا بمشكل مفردات، ولكن حين نفحصه من قريب، نلاحظ أنه يخفي مشكلاً متعلقاً بالجوهر[1].

إن هذا الوهم طبيعي جداً: فهو يوافق العملية التاريخية الأكثر تلقائية، تلك التي تجعلنا نعيد دائماً توزيع عناصر الماضي تبعاً لمقولاتنا الحاضرة. وتتمثل المفارقة التاريخية هنا في أخذ سمة ملائمة اليوم في نظامنا لتحديد الأنواع (خطاب بضمير المتكلم مضاف إلى شكل من الالتزام الشخصي كيفما

---

(1) إن تودوروف محق في الإشارة إلى أنه لا يجب خلط الأنواع مع أسماء الأنواع (**المعجم الموسوعي لعلوم اللغة**. ص: 193)، وأن دراسة حول حياة أسماء الأنواع تؤول إلى علم الدلالة التاريخي (المرجع السابق ص 189). غير أنه يجب على هذه الدراسة أن تندمج في التاريخ الأدبي، وإن كانت لا تستطيع أن تحل محله، في الحدود التي ليس من غير المهم فيها بتاتاً معرفة تطور عنصر من عناصر نظام التواصل بين المؤلفين والقراء. وفضلاً عن ذلك، فإن المشاكل المنهجية لـ «علم الدلالة التاريخي» المفترض، الذي لا يوجد اليوم قط، موازية لمشاكل التاريخ الأدبي الجديد الذي وضع تينيانوف مبادئه.

كان نوعه)، وفي الاعتقاد بأن تلك السمة كانت لها دائماً نفس درجة الملاءمة، أي أن نظام التعارض ملازم للسمة، في حين أنه نظام تاريخي صرف ومؤرخ. الشيء الذي يعود، في اصطلاحات تينيانوف، إلى خلط الشكل والوظيفة[1].

يكون الموقف اللازمني مقبولاً عندما نتموضع في لائحة التأويل، إذ لن يكون حوارنا مع الماضي ممكناً البتة، دون تكثيف التوترات التي يحدثها الابتعاد بين قانون البث وقانون الاستقبال. كما يقع في كثير من الأحيان عندما تغير الأعمال «النوع» باجتيازها، عبر التاريخ، أنظمة انتظار مختلفة: عندما تمنح الوظيفة المهيمنة لسمة ثانوية للعمل. وفي حالة السيرة الذاتية فإن الخطأ مغر خصوصاً وأنه في نظامنا تكون لاستعمال خطاب ضمير المتكلم المنسق لميثاق السيرة الذاتية وظيفة خلق وهم التواصل من شخص إلى شخص آخر. إن صاحب السيرة الذاتية الذي ينتمي إلى القرنين الماضيين، يمكنه، لمجرد أنه يتوجه مباشرة إلى القراء، وأننا نعتبر اليوم قراءه، أن يعطينا انطباعاً بأنه يلغي الزمن. ويكون الخطأ أقل جسامة، في الحدود التي كان يبث فيها ضمن قانون لم يكن يختلف كثيراً عن قانوننا. ويجب أن يكون هذ التحول في القراءة هو نفسه موضوع دراسة تاريخية: غير أنه لا يجب أن يؤخذ باعتباره **أساساً** لها.

يكون الأمر جلياً بوجه خاص عندما نتأمل حضارات بعيدة جداً عن حضارتنا، مثل حضارات العصور القديمة أو العصر الوسيط. وهذا هو المأخذ الأساسي الذي يمكن أن نوجهه لمحاولة عظيمة الحجم لجورج ميش، مهما كانت أهمية بحثه[2]: فالإقرار بأن السيرة الذاتية (محددة بطريقة فضفاضة جداً

---

(1) ي - تينيانوف: «**عن التطور الأدبي**»، ضمن كتاب «**نظرية الأدب**» طبعة سوي. 1965، ص 120 - ص: 137.

(2) ج. ميش: «**تاريخ السيرة الذاتية في العصور القديمة**» لندن 1950. مجلدان. (ترجمة لبداية كتاب «Geslhichte der autobigravie» فرانكفورت 1949-1969. ثمانية مجلدات). =

باعتبارها فعل حكاية المرء لحياته) هي نزعة جوهرية وعميقة للإنسانية وأحد أنبل واجباتها، وتتبع النهضة التدريجية للوعي الإنساني منذ سير الفراعنة حتى ج. ج. روسو، يشكل محاولة أيديولوجية وأسطورية غير وثيقة الصلة بالتاريخ، رغم أنها مستدرجة حتمياً إلى التقاطع مع عدة مشاكل تاريخية واقعية. فهل من المشروع دراسة «السيرة الذاتية» في العصر الوسيط وجمع نصوص بهذا الشكل، لا علاقة بينهما في ذلك العهد، مثل نص **حياة** لغيبيردي نوجون، الذي يندرج ضمن التقليد الأوغسطيني للإعترافات، ونص **حكاية شقاءاتي** لأبيلار الذي يعتبر حالة استثنائية، ولكن غير نموذجية؟ لقد أوضح بول زيمطور، في تحليلاته حول الشعرية القروسطية، أنه لم يكن يوجد عصرئذ أي شرط من شروط السيرة الذاتية المعاصرة (غياب مفهوم المؤلف، غياب الاستعمال الأدبي المرجعي - الذاتي لضمير المتكلم). وتعود الحالات الاستثنائية البارزة إلى الوهم الاستعادي للقراء المحدثين الذين يسيئون الظن بقوانين ذلك العصر[1].

نجد نفس المشكل تقريباً في تاريخ الفن: فهل نتصور أنه يمكن أن تكتب مقالة «للطبيعة الميتة» بافتراض أنها نزعة أبدية للرسم وأن نضع على نفس المستوى الزخارف المنمنمة ذات الوظيفة التزيينية والرمزية فوق خزفة قديمة، مع الانتاج المنظم للهولنديين في القرن السابع عشر؟ أو، من أجل أن

= ويعلن ج. ميش أنه بكتابة هذا التاريخ، إنما أراد أن يحقق المشروع الذي تصوره هيردر وغوته حوالي 1970: وهو جمع متن لكل نصوص السيرة الذاتية المكتوبة في كل الأزمنة وكل البلدان، من أجل توضيح تحريرالشخصية الإنسانية المتطور. ويتقدم النقد الجامعي والتاريخ الأدبي هنا بوضوح باعتبارهما مساهمين (بشكل متأخر) في العمل الذي يقوم به الأدب من أجل أن يبتكر لنفسه ماضياً وتقليداً.

(1) بول زيمطور: «**بحث في الشعرية القروسطية**»، طبعة سوي، 1972، ص 68-69 ثم ص: 172-174، و«السيرة الذاتية في العصر الوسيط» ضمن كتابه: «**اللغة، النص، اللغز**». طبعة سوي، سلسلة «شعرية»، 1974، وينظر أيضاً حول هذه النقطة دراسة إيڤلين. ب. فيتز «النمط والفرد في السيرة الذاتية القروسطية» مجلة **الشعرية**، العدد 4، 1975.

نأخذ مقارنة قريبة من موضوعنا، أليس الوهم مشابهاً لذلك الذي دفع مجموعة من نقاد الفن المحدثين إلى منح اهتمام ممنهج للرسم الذاتي[1]، مكونين بذلك متوناً عريضة تتجاوز فيها كل الرسوم الذاتية المعروفة منذ العصر الوسيط، بطريقة مفيدة بالتأكيد، غير أنها قابلة للنقاش في النطاق الذي لا يربط فيه هذا الجمع للرسوم الذاتية بتاريخ الوظيفة الاجتماعية للصورة، ولا يأخذ موقعه بطريقة تفاضلية بالنسبة للصور ولباقي أعمال الرسام الذي يتعلق به الأمر؟ أو، من أجل العودة هذا المرة إلى المجال الأدبي، هل يمكن لتاريخ «الرسالة» باعتبارها نوعاً أدبياً، أن يوضح شيئاً آخر غير التحولية الدائمة لنظام الأنواع ولحدود ما نطلق عليه اليوم الأدب؟ ليس هناك جوهر أبدي للرسالة، بل وجود متقلب وعارض لصيغة معينة من التواصل كتابياً، استطاع، مرتباً مع سمات أخرى أن يؤدي وظائف متباينة داخل أنظمة متباينة.

إن الأبحاث ذات النمط السلالي، التي تعزل عنصراً ملائماً في الوقت الراهن من أجل تتبع آثاره بالرجوع إلى التاريخ، لها إذن طابع وهمي، تماماً مثل أبحاث الاشتقاق والدلالة التاريخية التي تقوم على كلمة معزولة. فتطور نظام اللسان في مجموعه هو الذي يمكن أن يكون موضوعاً للتاريخ. إن كل بحث ينطلق من سمة خاصة، دون أن يستطيع تجاوزها ودمجها في التاريخ العام للنظام، بل يسعى إلى تجميدها وتأبيدها، هو بحث ذو وظيفة أسطورية، وفي حالتنا الخاصة، سيؤدي إلى الإحساس بالديمومة الضرورية «للنوع» ويمنحه أصالته. زد على ذلك أن فكرة أن يصبح الباحث متخصصاً في نوع أدبي معين نفسها تعني، في الغالب، نوعاً من التعلق الانفعالي، تقريباً كما

(1) ينظر مثلاً: م. ماسيوطا: «**رسوم للفنانين بأنفسهم، القرن الرابع عشر - القرن العشرون**»، إليكترا إيديتريس، نيلان، 1955، إرنست بنكارت «**Das Selbstbilbnis Vom** 15, biszum 18. JAHRHND» برلين، 1927، ثم ليدويغ غولشايدر: «**Fünfhundert** selbstporträts» فيينا، 1936. وقد ابتكر مصطلح «الرسم الذاتي» في فرنسا في بداية القرن العشرين.

عند المؤرخين الإقليميين أو المحليين. لقد كان شارل كابوش، أثناء كتابة تاريخ المذكرات، يتحدث عن المؤلفين الذين يدرسهم بتسميتهم بطريقة هزلية «زبنائي»[1] : فهو يتصور دوره إذن مثل دور محام. وهذه النزعة إلى التجزيء وإلى الضلال حول كل ما لا يدخل في المتن المدروس هي عقبة كل التواريخ الخاصة، وما دام تحديد الموضوع يرتكز على افتراض ديمومته، فإنه من الصعب جداً أن تصبح الدراسة تاريخية بالفعل.

غير أنه يمكن لإعادة توزيع الماضي تبعاً لمعايير حديثة والاعتقاد ليس في ديمومة الأنواع، بل في ديمومة العناصر التي تكونها، أن تكون مواقف مثمرة عندما تكون مراقبة بدقة.

والأنواع الأدبية، في الواقع، هي نفسها إنتاج إعادة توزيع سمات شكلية كانت موجودة جزئياً من قبل في النظام السابق، وإن كانت لها وظائف مختلفة في هذا الأخير. وإذا تم إدراك هذا التطور للاشكال، فإن بحث الجذور والاستمرارية يسمح بتوضيح عناصر اللعبة التي بنيت الأنواع الجديدة انطلاقاً منها، ثم الطريقة التي تغيرت بها آفاق الانتظار تدريجياً. هكذا فإنه من الصعب في المجال الفرنسي، فهم السيرة الذاتية التي تسير على طريقة روسو دون موضعتها بالنسبة لتقليد الاعترافات الدينية، أو دون ملاحظة كيف أن لعبة من التبادلات بين المذكرات والرواية قد غيرت الحكي بضمير المتكلم شيئاً فشيئاً، منذ منتصف القرن السابع عشر. ويجب أن يتم هذا النوع من الدراسات بشكل دقيق، دون السعي إلى توضيح أن هذا المظهر أو ذاك هو «قبلاً» سيرة ذاتية، أو بمعنى معاكس، دون الرغبة في إثبات أن السيرة الذاتية «ليست إلا» علمنة لنوع الاعترافات الدينية العريق. وقد حلل مارك فيمارولي بطريقة جد ملائمة انتقال نماذج مختلفة، في دراسة حول «مذكرات القرن

(1) ش ـ كابوش. مرجع سابق ـ ج 1، ص XV.

السابع عشر عند ملتقى أنواع النثر»[1]، مثل: تطعيم النموذج الأوغسطيني في سنوات 1660، واستعارة الرواية لمقومات المذكرات، مستعملة في نظام مختلف. ونتوفر، حول هذه النقطة الأخيرة، على دراسة دقيقة لفيليب ستيورات الذي فهرس الطرق المستعملة، في بداية القرن الثامن عشر، من طرف الرواية التي لها شكل المذكرات، لكن دون أن يموضع تلك الطرق في دراسة شاملة للتبادلات القائمة بين المجالين[2]. وفي الواقع، غالباً ما يؤدي تقسيم دراسات التاريخ الأدبي بين اختصاصيي النوع إلى غض الطرف عن النظام الشامل، ويعسر على الدراسات المنجزة ضمن منظورات «إقليمية» مختلفة، أن تضم إلى بعضها.

هناك وهم ثانٍ يرتبط بالأفق: إنه وهم ولادة النوع الذي، بناء عليه، سيبقى النوع الجديد، المولود دفعة واحدة، ثابتاً وفقاً لجوهره. وهذا هنا نوع من الوهم المغري جداً، بالخصوص في المجال الفرنسي، حيث أقام روسو نوعاً من النموذج الذي لازم أصحاب السير الذاتية طويلاً. وإنه لمن المشجع بالنسبة للناقد وجود «أصل» يساعد على الفصل بوضوح بين «قبل» (سيطلق عليه كما فعل و. شوماخر[3]، أو ماقبل التاريخ كما فعلت أنا)، و«بعد»، ضمن منظور مسيحي: «أخيراً جاء روسو. . .»، في الحدود التي يعتبر فيها الأصل نموذجاً في نفس الوقت، يقصي الماضي ويوصد باب المستقبل. ونستدرج، بناء عليه، إلى الحط من قيمة عوامل الاستمرارية مع الماضي، والمبالغة في تقدير تماسك التطور الحديث للنوع، إننا نتعامل مع القرنين

(1) مقال منشور في العدد المزدوج 95/94 من **القرن الثامن عشر**، 1972. على رأس عدد مخصص لـ: «المذكرات والإبداع الأدبي».

(2) فيليب ستيوارت: **المحاكاة والوهم في الروايات ـ المذكرات الفرنسية 1700/ 1750 فن الإيهام**. هافن الجديدة، لندن 1969 ـ منشورات جامعة كاليفورنيا.

(3) واين شوماخر: **السيرة الذاتية الانجليزية، نشأتها، مضامينها وشكلها**. بركلاي. منشورات جامعة كاليفورنيا. 1954.

اللذين يفصلاننا عن روسو باعتبارهما ساكرونية واسعة. وفي أحسن الأحوال، سننجرف وراء التفكير بأن أصحاب السير الذاتية الأوائل قد حققوا النموذج المثالي للنوع[1]، أو أن هذا الأخير لم يعمل، منذ ذلك الحين إلا على انحطاط مقامه[2]. ويقود هذا الموقف، هو الآخر، إلى تلافي التأمل ذي الطابع التاريخي. غير أنه موقف ملائم نوعاً ما للموضوع، وذلك لسببين اثنين.

أولهما، أنه يعكس بإحكام الافتراضات التي تجعل اشتغال الأنواع ممكناً. إذ لا يوجد «نوع»، بالنسبة لقراء عصر معين، إلا حيث توجد نصوص موافقة تؤدي وظيفة النماذج المثالية، التي تحقق بطريقة مثالية تقريباً ما يعتقد أنه جوهر النوع من جهة، ثم تخمين لاستمرارية الكتابة وإنتاج عدد من النصوص التي تسجل، دون أن تكون مطابقة للنموذج، ضمن نفس الإشكالية باعتبارها تغييرات وإزاحات من جهة أخرى.

وثانيهما، أنه من الصحيح أن النصوص التي تشكل متن نوع كما يشتغل في عصر محدد قد تناسلت مع بعضها ويمكن أن ينظر لها، انطلاقاً من وجهة نظر معينة، باعتبارها تحويلاً لنفس النص. وهو أمر بديهي تماماً في حالة السيرة الذاتية: إذ تضاف إلى الطرق التي يبدو أنها مفروضة من خلال وضعية صاحب السيرة الذاتية، تلك الطرق المفروضة، في الواقع، من خلال العرف ومن خلال قراءة سابقة لسير ذاتية أخرى.

إن هذا الموقف هو إذن أقل وهمية من ذلك الذي يرتكز على الاعتقاد بأبدية النوع وعلى البحث له عن أصول بعيدة. هنا نبحث، في الواقع، عن الثابت في مجال وجد فيه تاريخياً واشتغل فيه باعتباره عنصراً ملائماً، ويتم

(1) فيليب لوجون: «السيرة الذاتية في فرنسا» ط. أ. كولان. 1971، ص 65-66.

(2) روي باسكال: «المقصدية والحقيقة في السيرة الذاتية» كامبردج منشورات جامعة هاڤارد. 1960. ص، 160-161.

تقديم التحديدات الممنوحة بوضوح باعتبار أن لا دور لها إلا في عصر محدد. غير أن التاريخ ليس مكوناً من الثوابت فقط، كما أن الثوابت ليست هي نفسها سوى تخمينات مريحة (مثل «الحقب» في مجال التقطيع الكرونولوجي). ويتمثل الوهم في رؤية الثابت وحده وتحويل الاستقلال النسبي الحقيقي للمتن إلى استقلالية أسطورية مطلقة. ويخضع نقد النوع في الغالب لهذه الرغبة ليؤدي بذلك وظيفته المؤسساتية.

سأعطي مثالين عن ذلك، اخترتهما مع تراجع في الزمن أو الفضاء يتيح الوضوح.

عندما يفكر شارل كابوش في تاريخ المذكرات، فإنه ينظر إليها بصرامة باعتبارها متناً ثابتاً ومغلقاً. ثابت: لأن النوع لم يعرف، من الحروب الصليبية حتى كيزو، أي تطور آخر غير تطور التاريخ الذي يعكسه: إذ يحيل التنوع اللامتناهي للنبرات والتواريخ إلى ديمومة تلقائية مستمرة وثابتة هي التي تشكل جوهر النوع[1]. ومغلق: لأن كابوش يتعامى عن كل ما ليس مذكرات. فهو ذو نزعة «إقليمية» كلية. وإذا كان يعارض حسب التقليد المذكرات والتاريخ، كما جرت به العادة منذ القرن السابع عشر، فإنه يبدو أنه لا يملك أية فكرة، في سنة 1863، عن التبادلات التي تحققت بين المذكرات والرواية، وعن الاضطرابات التي حلت منذ قرنين بالجغرافية الأدبية. فتطور وقائع الحياة

(1) «لقد وُلد من هذا الشرط الخاص للأفكار في بلادنا، نوع أدبي، كان هو المعبر عنه في كل الأزمنة. ونفهم بسهولة كيف أن نوعاً مثل هذا يعتبر أصيلاً، وله اليوم أكثر من عشرة قرون من الوجود. إنه يغير النبرة، والحركة، بل يمكن القول بأنه يغير اللغة من كتاب إلى كتاب، ما دام النوع في أغلب الأحيان تابعاً لمصادفات الوقائع المزمع حكايتها، ثم المصادفة المتقلبة أيضاً للإنسان الذي يمنحه احساساته وذكرياته» (مرجع سابق، ج 1، ص XIII). وفي الحدود التي يزعم فيها كابوش أن المذكرات ليست نوعاً أدبياً تقليدياً، فإن الاستقرار لا يكمن في الامتثال لـ «قواعد نظرية معروفة، من أجل إرضاء ذوق جمهور مكون عبر نماذج» (ج 1، ص: 78)، بل في الحركية الثابتة.

الشخصية وظهور السيرة الذاتية يفوتان كابوش: إنه يحذف، في بداية كتابه، دون قيد أو شرط، كل المحكيات التي ليس موضوعها حياة الأمة، وينظر إلى محكيات سادة البور ـ روايال، مذكرات مارمونتيل و تصريحات لامارتين في نفس المستوى تماماً باعتبارها ظاهرة طفيلية ثانوية وجدت هي الأخرى، بنفس الطريقة، على هامش فرع المذكرات الرفيع[1]. ويجب أن نرى في هذا التعامي عن التغير الحديث إنذاراً: فمن يدري إذا ما كان المنظرون المعاصرون للسيرة الذاتية المولعون بتوطيد الماضي يرتكبون خطأً مماثلاً؟

لقد ظهرت مؤخراً دراستان فريدتان جداً في الولايات المتحدة: دراسة فرانسيس ر. هارت، «ملاحظات من أجل تشريح السيرة الذاتية الحديثة»، ودراسة وليام ل. هوارت «بعض أسس السيرة الذاتية»[2] ويهاجم هذان المؤلفان، كما سأبين أدناه، الوظيفة المعيارية لنقد النوع، ومن المدهش خصوصاً، في عملهما هذا، أنهما يظلان مخلصين للمنظور «الإقليمي» و «اللازمني»، وأنه أثناء الكتابة في مجلة تهدف إلى تأسيس تاريخ أدبي جديد، كان همهما التاريخي دقيقاً للغاية[3]. فقد كان هارت وهوارت يعتمدان

(1) ش ـ كابوش، مرجع سابق، ج 1 من ص I إلى ص VII.

(2) فرانسيس. ر. هارت: «ملاحظات من أجل تشريح السيرة الذاتية الحديثة» **مجلة التاريخ الأدبي الجديد**، 1، ربيع 1970. ص: 485 510، وليام. ل. هوارت: «بعض أسس السيرة الذاتية»، **مجلة التاريخ الأدبي الجديد**. V. العدد الثاني، شتاء، 1974. ص: 381-363.

(3) يكتفي وليام ل. هوارت بتسجيل أن كل المؤلفين في النمط الأخير من أنماط السيرة الذاتية الثلاثة التي يميزها (السيرة الذاتية الشعرية أو الإشكالية) هم مؤلفون محدثون، ثم يسجل أيضاً أن الكثير منهم هم أمريكيون. وسيكون هذا مجالاً لإعلان نوع آخر من سلوك نقد النوع، ذي علاقة بالمساهمة في المؤسسة هو: الشوفينية. فمن المعروف جداً أن السيرة الذاتية نوع بريطاني (**في مواضع مختلفة**)، وان الفرنسيين موهوبون في السيرة الذاتية (ينظر: «**السيرة الذاتية في فرنسا**»، طبعة. أ. كولان، 1971. ص: 5)، وأن السيرة الذاتية نوع أمريكي بالخصوص (ساير: **البحث في الذات**، نشر جامعة =

متناً ثابتاً من السير الذاتية: هارت: من روسو إلى أيامنا، وهوارت منذ القديس أوغسطين. يدوران فيه دون صعوبات، كما في وسط متجانس، دون أن يطرحا على نفسيهما مشكل التحديد. فالمتن المكون ضمنياً هو متن منغلق أيضاً: وإذا قورنت السير الذاتية فيما بينها، فإنه لا يتم النظر إليها في إطار مجموعات تاريخية اشتغلت فيها بالفعل («الأنواع» الأخرى، نصوص أخرى منتجة من طرف نفس المؤلفين).

الوظيفة المعيارية:

يرتكز النوع على افتراضات الديمومة والاستقلالية، ويقضي بذلك بالاعتقاد في نوع من الهوية التي لا يمكن أن تنتج إلا عن طريق سلسلات من التمييزات ومن المبادىء، المخصصة لعزل النوع عن باقي الانتاجات، وجعل هذا المجال، المسيج بهذه الطريقة، ترابياً ومركزاً في نفس الوقت. فكل جمهور يميل إلى تصنيف ما يتلقاه، وإلى تلقيه عبر التصنيف لكل ما تلقاه من قبل. ويتم هذا العمل التصنيفي التقعيدي بطريقة تجريبية أولاً: وقد اقترح هانس روبيريوس من أجل تسميته عبارة «أفق الانتظار»، أفق يتأسس عليه ظهور كل إنتاج جديد، إما من أجل الإستجابة بإخلاص للانتظار وإما من أجل تخييب أمله وإجباره على التغير[1]. وعبارة «أفق» ممتازة: إذ يمثل غموضها البعيد الطريقة التي تسعى بها كل تجارب القراءة السابقة إلى الذوبان في نوع من المشهد ـ النمط، وتتمثل ميزة الأفق في كونه، كما نعلم ذلك، ظاهرة نسبية ذات منظور يتغير كلما غير الملاحظ زاويته (ويتم ذلك في الزمن هنا). ويعيداً

= برنسيتون 1964، ص: 38-42، جيمس. م. كوكس: «**السيرة الذاتية وأمريكا**»، ضمن كتاب **مظاهر السرد**، طبعة. ج ـ ميلر، نشر جامعة كولومبيا، 1971، ص 143-172، الخ)، وهو بالتأكيد نوع جد ألماني أيضاً وروسي أصيل. هناك من دون شك خصوصيات وطنية، يفسرها النقاد بسرعة كبيرة بلفظة التفوق أو التفرد، وذلك بدافع الفخر الوطني والجهل الخاص بالآداب الأخرى في نفس الوقت.

(1) مرجع سايق، ص 311، الهامش رقم: 1.

عن الافضاء إلى نمذجة مثالية، يقدم مفهوم الانتظار أداة من أجل التفكير في التطور التاريخي كما سأوضح ذلك بعد قليل. ويمكن لأفق الانتظار هذا أن يظل ضمنياً، كما أنه متحرك. غير أن اتجاه الأغلبية الكبيرة من الجمهور (من النقد) كان في كل العصور هو الرغبة، إذا صح لي هذا القول، في تثبيت الأفق وفي ترسيخه. فالأشياء الجديدة وإعادات التوزيع التي نتلقاها تكون دائماً هي الأخيرة، نوصد الباب مباشرة بعدها. وتعتبر نظريات الأنواع جزءاً من هذا النظام من الجمود الضروري لاستمرارية الأدب (ومن ثم أيضاً لتحوله اللاحق).

إننا نعيش بفكرة أن نقد الأنواع قد كان معيارياً في العصورالقديمة (زمن الفنون الشعرية)، غير أنه أصبح منذ العصر الحديث وصفياً يبحث بمهارة عن طريقه نحو العلمية منذ بيولوجية برونتيِّر حتى النظريات الشعرية المعاصرة. ويعتبر هذا وهماً دون شك: فمن جهة، تتجلى لنا حتمياً النصوص المعيارية القديمة عبر الاستخدام الكاريكاتوري الذي حدده لها الجهاز المدرسي، ومن جهة أخرى، فإن القواعد التي فقدت هذه الصفة بالنسبة لنا هي وحدها التي نعتبرها قواعد، إننا نعتبر حتماً أن قواعدنا هي من قوانين الطبيعة (قوانين الطبيعة التي هي اليوم لسنية، نفسية...). فالعمل المعياري ضروري ودائم، وإن كان يمارس بكيفيات متغيرة لا نكتشفه فيها على الفور. ويساهم النقد الصحفي والنقد الجامعي في عملية الضبط. فكل تجديد يحطم انتظاراً قديماً يحمل هو نفسه أفقه في نفس الوقت ويمهد لتقنينه. ويسرع الخطاب النقدي، بمجرد ما يفلح في تعيين هذا الأفق، إلى تجميده وتوطيده عبر القوانين والنماذج والأسس.

إن النقد الذي يهتم بالأنواع المنتمية إلى آداب ماضية أو أجنبية أو النقد الذي يعالج أنواعها مثبتة عن طريق الممارسة والتي يفرض عليها عملها من حيث كونها مواد استهلاك كبير «قائمة تحملات» بطيئة التطور، يستطيعان وحدهما أن يتخذا موقفاً وصفياً بحق، لأن الوظيفة المعيارية لن تكون عندئذ

بحاجة لأن تمارس أو أنها ستجد نفسها ممارسة من خلال سيرورة أخرى. ولكن يجب أن تمارس الوظيفة المعيارية بالنسبة للأنواع المعاصرة والحية. ومن المفيد جداً تصفح مختارات من النصوص النقدية حول الرواية في المائة سنة الأخيرة[1]: فالنقاد يرسخون بعدياً خطابات المؤلفين، لأنهم يبحثون كلهم عن تحديدات وجواهر تكمن وظيفتها في أن تسقط في المطلق وتركز ما كنا ندركه بسهولة، مع العودة قليلاً إلى الوراء، باعتباره جماليات خاصة ومؤرخة. وقد أوضح ت. تودوروف كيف أن هذا التوجه المعياري كان حاضراً في أعمال منظرين أمثال ليبوك وباختين[2]. وقد عاينا ظاهرة مماثلة منذ عشر سنوات مع «الرواية الجديدة» التي حملت معها ديكورها النظري والمعياري. وإنه لمن الواضح، ضمن هذا المنظور، أن النظريات المعاصرة حول الجانب الذي انتهى أجله من تقسيم الأنواع، وخاصة إلغاء الحدود بين الرواية والشعر وإعلاء مفاهيم الكتابة والنص، تشكل كلها جزءاً من إعادة توزيع آفاق الانتظار وتمارس، كيفما كانت أسسها «النظرية»، وظيفة معيارية ضرورية لكل أدب حي.

وتتم الأشياء بنفس الأسلوب بالنسبة لمختلف أنواع الأدب الشخصي. وقد نبه شارل كابوش إلى خطابه من طرف مؤلفي المذكرات: فهو ينظم، يجمع، ويشعشع ما قاله مؤلفو المذكرات وبدا له أنه نمطي: وهو يعترف أنه مدين كثيراً للسيدة دي موتفيل[3]. وقد قام جزء من الأدب النقدي حول السيرة الذاتية بنفس العمل حول روسو وأتباعه. فبالانتقال من المؤلفين إلى النقاد يأخذ الخطاب مظهراً أكثر معيارية.

(1) ينظر مثلاً المختارات الموضوعة من طرف ميشال رايموند في كتاب **الرواية منذ الثورة**. طبعة. أ. كولان، 1967، أو الفصل الذي يخصصه لـ «تحديد الرواية»، في كتاب **أزمة الرواية من نهاية المدرسة الطبيعية إلى العشرينيات**. طبعة. ج. كورتي. 1967، ص: 158-138.

(2) ت. تودوروف: **الشعرية**، طبعة سوي. سلسلة بوان. 1973، ص 101-99.

(3) شارل كابوش: المرجع السابق، ج 1. ص: XVIII.

سيكون السلوك المعياري للناقد مختفياً، في أغلب الأحيان، تحت مظاهر سلوك «وصفي» وموضوعي: سيجهد نفسه من أجل تقديم **تعريف** للنوع، كما لو كان من الواجب أن «تعرف» الظاهرة التاريخية قبل أن توصف بكل بساطة. ومن أجل التعريف، يستدرجنا الناقد ليس فقط إلى تحديد النوع، بل إلى ما **يجب** أن يكون عليه هذا الأخير من أجل أن يكون هو نفسه. فيختلط ما يجب أن يكون مع ما هو كائن، ليصبح الوصف معيارياً، يشرع الناقد في تحديد جوهر النوع أو نموذجه:

«برز من بين كل المذكرات وكتاب المذكرات المدروسة بعناية، نوع من النموذج، المكون من الخاصيات الأصيلة لكل النماذج الأخرى، وتحت هذا النموذج، الذي من الوهمي ادعاء العثور عليه في مكان ما، ظلت تقبع كل الأمثلة الخاصة التي قدمها وسيقدمها ثانية في المستقبل ذلك التنوع الذي لا ينضب للعبقرية الفرنسية كلما رغبت هذه الأخيرة في حكاية حلقات تاريخنا»[1].

وتختلط الطريقة الاستقرائية، بإبرازها للعوامل المشتركة لـ «متن» معين، مع الطريقة الاستنباطية، ما دام المتن نفسه قد تكون انطلاقاً من التعريف. إنها عملية دائرية: فهي تتصل بعقلنة أفق الانتظار، وبتغيير اللغة (من التجريبية إلى اللغة النظرية)، أكثر مما ترتبط بتغيير في المنهج. وغموض كلمة «نموذج»، هو كغموض كلمة «قواعد»، يسهل أو يخفي هذه الدائرية. هكذا سيضع كابوش نموذجه للمذكرات الذي هو في نفس الوقت وصفي (إذ يشغل مختلف مستويات التعارض مع نوع التاريخ) ومعياري (إنها جمالية خاصة للنوع المفروض، فكل المميزات محددة في «خاصيات» عن طريق تقييدات متتالية، حول ثلاث صفات: يجب أن تكون المذكرات «شخصية»،

(1) م. س. ص: XIX. ويعتبر خطابي مثلاً في ص 13 من: «**السيرة الذاتية في فرنسا**» صدى لهذا الخطاب.

«خاصة» و «بسيطة»[1]). ولا يجب أن يحتقر هذا الموقف لأنه وهمي، لكونه مفيداً حول «آفاق انتظار» النوع، ويمكن أن يحتوي في الكثير من الأحيان سعياً إلى الوصف قد يواصل بطريقة مثمرة في سياق منهجي آخر. ويجب فقط أن يتم ضبطه ثم تجاوزه.

لقد سرت على هذا المنوال في كتاب **السيرة الذاتية في فرنسا**: كنت أطمح إلى تقديم تعريف للسيرة الذاتية وتكوين «متن» متماسك، وقد كان من المغري، أمام مجال جد فضفاض ومتعدد الأشكال، التقرير بأن نمطاً معيناً من الحكي كان مطابقاً لجوهر النوع. وقد اتبعت في هذه النقطة الخطة التي أشار إليها روي باسكال في مؤلفه الأساسي **المقصدية والحقيقة في السيرة الذاتية**[2]، عندما طابق السيرة الذاتية مع نمط خاص من السيرة الذاتية، هي تلك التي يؤكد فيها الفرد على تكون شخصيته. وبمجرد ما يختار النموذج، يتم تكوين «المتن» عن طريق نظام من الاستبعادات: سنعتبر كل ما ليس مطابقاً للنموذج، إما إخفاقات أو حالات شاذة، وإما عناصر خارجة عن المتن. وسيصبح النوع شبيهاً بـ «النادي» ينصب الناقد نفسه حارساً له، ينتقي عبر الاستبعادات، «السلالة» الخالصة نسبياً. وإذا كانت المعايير دقيقة جداً فمن المحتمل السقوط في تحنيط «آفاق الانتظار» والتعامي عن الظواهر القريبة وعن التطور التاريخي.

وتعاني القائمة التي كنت قد وضعتها حسب تلك المعايير من توتر من نوع مغاير أيضاً. فمن بين معايير الانتقاء، هناك معيار يؤثر دون علم المجمِّع نفسه: إنه ما يطلق عليه أسكاربيت «القانون الأول لليهمان»[3]، وهو قانون ملفوظة هو: «في الرؤية التاريخية التي تتوفر عليها مجموعة انسانية ما للأدب،

(1) كابوش: م. س ـ ص: 10 إلى ص: 24.

(2) روي باسكال: **المقصدية والحقيقة في السيرة الذاتية**. كامبردج. منشورات جامعة هافارد: 1960. الفصل الأول: **ما السيرة الذاتية؟**.

(3) روبير أسكاربيت: الأدبي والاجتماعي. طبعة فلاماريون. 1970. ص: 151.

تسعى خلاصة الانتاج المعاصر إلى أن تكون معادلة في الأهمية لخلاصة الماضي». ومن المؤكد أن هذا الخلل مخفف هنا نظراً لوجود ارتفاع محسوس، خلال القرنين، لعدد «السير الذاتية» المنشورة كل سنة. غير أن دراسة كمية مثل هذه لا يمكن أن تقام إلا انطلاقاً من تقويم منظم، وليس انطلاقاً من تصفح تختار فيه المؤلفات تبعاً لـ «قواعد النوع» وللفرز القيمي الذي يجد كل إنتاج سابق نفسه خاضعاً له.

يمكن للوظيفة المعيارية أن تمارس بتكتم عبر وهم تعريف موضوعي: كما يمكن أيضاً أن تعلن بصراحة في محاولات مقامة من أجل وضع «فن للسيرة الذاتية»، سواء كان ذلك على مستوى عملي أو على مستوى نظري.

لقد وضع ريشارد. ج. ليلارد لائحة ممتعة لـ «الخاصيات التي يجب الاعتناء بها» ولـ «النواقص التي يجب تجنبها»، ضمن الافق جد التربوي للنصائح الموجهة إلى المرشحين للسيرة الذاتية[1]. فهؤلاء لا يتوفرون في الغالب على أية تجربة في التأليف الأدبي، ويعتقدون ببساطة أن «خبرتهم» بخصوص الموضوع كافية. «**أنجزها بنفسك**»: يقدم لهم ليلارد نصائح يعززها بتحليل النسخ المقدمة من طرف الأفواج السابقة، كما في التقارير المنشورة

(1) ريشارد. ج. ليلارد: **الحياة الأمريكية في السيرة الذاتية. مرشد وصفي**. منشورات جامعة ستانفورد. 1956. الصفحات من 6 إلى 13. إن الخطايا العشر الأساسية للسيرة الذاتية بالنسبة للمؤلف هي: الكتابة التنميطية، المغالاة في النوادر، إعادة البناء المفصلة (والوهمية) للمشاهد والحوارات، إقحام الأجزاء غير المفهومة من اليوميات الخاصة، قائمة الأسلاف والأباء في بداية الكتاب، محكيات الرحلات كثيرة التفصيل، الذكريات غير الملائمة من الطفولة، ذكر أسماء الأعلام، المحكيات كثيرة التسرع، تمويه الحقيقة. أما الفضائل الست الأساسية فهي: الحزن، الاعتراف بالأخطاء والكبوات الذاتية، التواصل الانفعالي مع القارىء منذ البداية، التفصيلات الحقيقية ومميزات العصر والشخصية، وجهة النظر المتماسكة، في خدمة الرؤية الجديدة، إطار الإحالات الشخصية في التاريخ، انطباع التطور أو التغيير. وقد قدم أمثلة عن كل صنف.

من طرف لجان المباريات. وتقدم تلك النصائح وفق نموذج متوسط لحكي السيرة الذاتية، وتشدد على الشروط الدنيا للملاءمة، وكذا للتماسك الضروري من أجل صيانة التواصل مع القارىء. ويجب أن نموضع ضمن نفس هذا الأفق النفعي التربوي، العمل الموجز الحديث للاستاذين الأمريكيين، ر.ج. بورتر وهـ. ر. وولف[1]، اللذين يحاولان تدريب طلبتهما على قراءة السيرة الذاتية ثم أيضاً على **كتابتها**: يقترحان عليهم «أعمالاً تطبيقية» حقيقية للسيرة الذاتية، تهدف إلى تعريفهم بالمتطلبات الدنيا للنوع كما نتصوره اليوم.

أما على مستوى نظرية علم الجمال، فقد حاول ب. ج. مانديل، بطموح أكبر، أن يحدد «فناً للسيرة الذاتية»[2] في المطلق. ويبدو أن المبدأ المعتمد عليه مرن ومتحرر: إنه تكييف الوسائل مع الغايات المقصودة من طرف صاحب السيرة الذاتية. لكن ما دامت الغايات صعبة الاثبات ويمكن أن تكون متعددة، وما دام سلم الوسائل أيضاً كثير الاتساع، كما أن المطالبة بالوحدة والملاءمة اعتباطية في الواقع، فإن النتيجة المتوصل إليها من طرف ب.ج. مانديل تثير الكثير من التردد وتترجم اختبارات جمالية خاصة إلى مصطلحات مطلقة. فقد اعتبرت مثلاً السيرة الذاتية لستاندال تبعاً لتلك المعايير، إخفاقاً نظراً **لاضطرابها**. وهو حكم قيمة ممكن. كما أن هناك أحكاماً أخرى ممكنة أيضاً. وكلها مفيدة من حيث كونها وثائق يجب وضعها في ملف التاريخ، غير أنه لا يمكن لأي منها أن يشكل سنداً من أجل كتابة التاريخ.

لقد قام فرانسيس هارت، في مقال حديث لمجلة **التاريخ الأدبي الجديد**، بتحليل ممنهج لهذا السلوك المعياري وللتبسيطات المفرطة التي يقود

(1) روجيه. ج. بورتر. وهـ. ر. وولف: **الصوت الداخلي، قراءة وكتابة السيرة الذاتية**. نيويورك. كنو، 1973، 111، 304 ص.

(2) باريت جان مانديل: «فن السيرة الذاتية»، نشرة **علم الجمال والنقد الفني**، XXVI، 1968-1969 ـ ص 215-226.

إليها[1]. وسألخص هنا الخطوط العريضة لهذا التحليل: يبدأ هارت بتوضيح صرامة واعتباطية الاختيارات التي يقوم بها النقاد (غ. غوسدوف، ور. باسكال من جهة، وشماخرو بـ. ج. مانديل من جهة ثانية) حول المشاكل الثلاثة التي هي «الصدق»، التقنية، ومقصديات السيرة الذاتية. ثم يتصرف نوعاً ما على نفس طريقة موباسان في مقدمته لنص **بيير وجان**، وذلك بجمع لائحة مدهشة من «الروايات» الأوروبية ليثبت كيف أنه من الاعتباطي تقديم جمالية خاصة باعتبارها قانوناً للنوع. لقد اختار ف. هارت حوالي أربعين نصاً من السيرة الذاتية الحديثة منذ روسو ليثبت، في كل نقطة، الاختلاف الكبير للنتائج والمواقف المتخذة من طرف كتاب السير الذاتية. وقد كانت دراسته، التي تقدم نفسها باعتبارها «تشريحاً»، مؤسسة على طريقة تفكيكية ممتازة (تمييز مسائل تختلط في أغلب الأحيان، وتفكيك العوامل والاصناف)، نأسف فقط على أنها لا تنطبق إلا على سير ذاتية (الوهم الإقليمي للمتن المغلق). إنها طريقة توضح كيف أنه لا يوجد بالتأكيد نموذج وحيد للسيرة الذاتية: وسيميل، في أحسن الأحوال، إلى الإيحاء بأن لكل سيرة ذاتية نمطها الخاص المؤسس على تنظيم فريد لنتائج المسائل المشتركة بين عموم السير الذاتية. وهذه التعددية الداخلية مرهونة، في الواقع، بوحدة شاملة للحقل الذي يأخذه هارت باعتباره شيئاً مسلماً به غير قابل للمناقشة. فقلما يظهر مشكل الحدود والعلاقات والتعارضات مع باقي نظام الأنواع. كل شيء يتم وكأن هارت لم يذهب بمنهجه التفكيكي إلى غايته، وكما لو أنه من غير الممكن كشف الوهم المرتبط بنقد النوع حول نقطة معينة، إلا بالاستسلام في نقطة أخرى منه، بدءاً من اللحظة التي نقبل فيها التموضع داخل النوع.

لقد تم توضيح الصعوبات المصادفة أثناء الهروب من نمذجة تبسيطية

(1) فرانسيس ر. هارت: «ملاحظات من أجل تشريح للسيرة الذاتية الحديثة». **التاريخ الأدبي الجديد**، 1970,1، ص 485-511.

بشكل جيد في مقال لوليام. ل. هوارت نشر سنة 1974 في نفس المجلة[1]. وقد حاول هوارت، متابعاً أبحاث هارت، أن يدرك كيف يمكن للعناصر المفككة بهذه الطريقة أن تجمع ثانية، مع افتراض أنه يجب رغم كل شيء أن يعاد جمع الخطوط المميزة، بطريقة منتظمة في شكل أنماط ثانوية. وتقوده هذه التجميعات إلى تحديد ثلاثة أنماط من السيرة الذاتية هي: الخطابية (تحت رعاية القديس أغسطين)، الدرامية (تحت رعاية سليني)، ثم الشعرية أو الإشكالية (تحت رعاية روسو). وتحيل هذه المصطلحات إلى تحليلات فراي التي يستلهم منها هوارت الكثير. وهذا الاستنباط مشرق، غير أنه يكون اعتباطياً أحياناً من فرط التماسك: فهو يدرج الموقف المعياري والتنظيمي ثانية، وإن كان من الصحيح أنه يقوم في نفس الوقت بتخفيفه وإرجاعه نسبياً. وتجد المرونة التفكيكية نفسها متوازية مع رغبة في التصنيف مهما كلف ذلك. هل تندرج كل الأعمال ضمن هذه الأصناف؟ ألا يمكن لعمل ما أن ينتمي لعدة أصناف في نفس الوقت؟ ألا يمكن أن يوجد صنف رابع؟ ثم ألا يمكن أن تقسم الأصناف وفق معايير مختلفة ومتغيرة تاريخياً؟ إنه لا يطرح أي سؤال من هذه الأسئلة.

تجد تحليلات هارت وهوارت نفسها في وضع ملتبس بالنسبة لنقد النوع: فهي تساهم، من جهة، في ميتولوجيا النوع، ما دامت لا تتجاوز أبداً المتن المحدد ضمنياً، وتهمل التاريخانية، ثم تعترض من جهة أخرى على هذه الميتولوجيا برفض أحكام القيمة وذلك بإعادة تعدد النماذج وبممارسة تحليل تفكيكي للعوامل سيكون مثمراً جداً إذا تم تطويره. إنهما، كما يوضح ذلك هوارت قد توقفا بدون شك في الطريق عبر شكل آخر من الوهم مرتبط بالأدب حول الأنواع: إنه الوهم النظري.

(1) وليام. ل. هوارت: «بعض أسس السيرة الذاتية» مجلة **التاريخ الأدبي الجديد**. V. العدد الثاني، 1974. ص: 363-381.

مجال النظرية:

تكمن وظيفة نقد النوع في دعم النوع المدروس عن طريق إثبات ديموميته واستقلاله، وعن طريق عقلنة نظامه المعياري. ولم أتحدث حتى الآن سوى عن المحاولات «الإقليمية» المقامة على مستوى أنواع خاصة. لكن من الجلي أنه يمكن لهذا الإسهام الفعال في نظام الأنواع أن يقام أيضاً على مستوى أرفع، أي على مستوى مجموع نظام الأنواع. لقد كان أ. تبوديه يقول: «يجب أن تظل نظرية الأنواع أكبر طموح للنقد العظيم»[1]. ويبدو أن هذا الطموح لا يزال سائداً لدى النقاد. ولعل أهم محاولة قدمت في هذا الصدد هي كتاب **تشريح النقد** لنرثروب فراي[2]. ويسقط في هذه الحالة الاعتراض الذي أثرته بالنسبة للنزعة «الاقليمية»، ولكن من أجل أن يعوض باعتراضات أكثر خطورة، في الحدود التي تؤدي فيها مثل هذه المحاولات إلى رفض التفكير في التاريخ، وتضع من ينكب عليه في مأزق نظري. هناك في أساس هذه المحاولات خطأ حول المجال الذي يمكن أن يمارس فيه التأمل النظري.

يعني إعداد «نظرية الأنواع» محاولة إقامة تركيب في المطلق باستخدام مفاهيم لا معنى لها إلا في الحقل التاريخي: ولن نتوصل بهذه الطريقة إلا إلى بناءات مبتكرة، وإلى تلفيقية معقدة مؤسسة على المفارقة التاريخية. فـ«الأنواع» ظواهر تاريخية لا توجد إلا في النظام. ويعني الاعتماد على أرسطو من أجل بناء «نظرية الأنواع» التسليم بوجود بنية محايثة للأدب واعتبار التاريخ مجرد ظاهرة سطحية مختصرة في تغيرات أو تنظيمات انطلاقاً من أنماط مثالية أساسية لا تتغير. وهذه المثالية اللاتاريخية تختط في السماء أفكار

(1) ذكر من طرف ج. بوميه: «فكرة النوع»، **منشورات المدرسة العليا** شعبة الآداب، II، 1945، ص: 77.

(2) نرثروب فراي: **تشريح النقد** منشورات جامعة برنستون، 1957. (وقد ترجم إلى الفرنسية تحت عنوان **تشريح النقد**. طبعة غاليمار، 1969).

«الأنماط» التي تعتبر الأنواع التاريخية تجسيدات لها. ولكي نتبين الخطأ المنهجي يمكن أن نقابل هذه المسألة بمسألة تطرح في اللسانيات. إن وضع «نظرية الأنواع» (ليست في الواقع نظرية، بل نظام اصطلاحي) يشبه تقريباً محاولة إعادة خلق لغة كونية محايثة انطلاقاً من لغات تاريخية ستكون تجسيدات مختلفة لها، ولن تكون هذه اللغة، في الواقع، سوى نوع من الأسبرانطو، نوع من اللغة التأليفية الاصطناعية (سنلمس فيها هيمنة لغة مخترعها). فماذا يمكن أن نقول عن عالم للدلالة يحاول وضع «معجم كوني» بدل محاولة إقامة قوانين اشتغال الأنظمة الدلالية؟ من سيرتبط بالمحتويات، بدل دراسة العمليات؟

لقد انتقد ت. تودوروف عمل ن. فراي واعتباطيته موضحاً أنه لم يكن إطلاقاً منسجماً مع مبادىء المنهج التي يعتبر معظمها مفيداً والتي طرحها في بداية مؤلفه[1]، غير أنه ليس من المسلم به عدم وجود بعض المقاربات «الشعرية» التي تستند، في هذه النقطة، على فرضيات مثالية وأفلاطونية مساوية لفرضيات ن. فراي. وضمن منظور تاريخي، فإن مقولة «الأنماط» هي التي يجب أن تطرح للمناقشة. وعلى غرار مؤلفين آخرين يقترح ت. تودوروف تمييز «الأنواع التاريخية» عن «الأنواع النظرية» التي يقترح تسميتها بـ«الأنماط» من أجل تحاشي الخلط. غير أنه إذا كان هناك خلط فإن ذلك لا يعود إلى الكلمات التي ليست إلا علامة له، وتغيير الكلمة لا يغير شيئاً في الأمر: ليس النمط إلا انعكاساً مثالياً للنوع واستيهاماً مطمئناً مماثلاً لتلك التي تستخدم أساً لمؤسسة الأنواع كما نعيشها كلنا في الممارسة، بافتراض أن تعارضات الفعل هي نتيجة لتعارضات الجوهر. ويذكرنا التمييز بين الأنواع التاريخية والأنواع النظرية بتمييز الروح والجسد الذي يتعذر علينا توضيحه بعدما نقوم بعزلهما. إن الاتصال معقد: يجب والحالة هذه إعادة توزيع الأنواع النظرية

(1) ت. تودوروف: **مدخل إلى الأدب الاستيهامي**. طبعة سوي، 1970. الفصل الأول: «الأنواع الأدبية».

إلى «أنواع بسيطة» و«أنواع مركبة»، ثم افترض أن «الأنواع التاريخية تشكل جزءاً من الأنواع النظرية المركبة»[1]، إذ يبدو أن لهذه التمييزات أساساً وظيفة الحفاظ على مقولة النمط المثالية، المطروحة للمناقشة من جراء بداهة التحولية والتعقد التاريخي.

إننا لا نرى، في الحقيقة وعلى مستوى النظرية، لماذا يجب أن نفترض مقولات جوهرية سيعكس نظام تعارضها، **بكل بساطة**، نظام التعارضات التي يكوّن الأنواع الموجودة، كما لا نرى لماذا يجب أن تكون لهذه الأنظمة أشكال تراتبية ثابتة، منحدرة عبر درجات وتقسيمات من المثالي إلى الموجود. بل ولا نرى أيضاً لماذا يجب أن يكون هناك تصنيف للأنماط. ولن نعثر على مستوى التجريد الذي تتموضع فيه النظرية سوى على:

أ) مقولات أولية مفككة من خلال التحليل وموضوعة في مجالات مختلفة، دون أية تراتبية **قبلية**، في الحدود التي تكون فيها الملاءمة وتراتبية التعارضات التي تؤسس مختلف «أنظمة الأنواع» التاريخية (أي آفاق الانتظار) متغيرة كلياً ومشروعة أيضاً. ويجب أن نفطن إلى الحقول التي تنتمي إليها هذه المقولات باعتبارها عدداً لا متناهياً، يتعلق بالمظاهر الأكثر تنوعاً لصيغة التواصل، للبنيات الداخلية، ولمضامين الأعمال. ولا يستطيع الفكر التحليلي في كل هذه المجالات أن ينصب على جواهر معينة، بل فقط على قوانين الاشتغال في المستوى المحلل[2]. ليس هناك مقولة تحليلية تستطيع أن تستوعب بمفردها نظام الأعمال الموجودة: وإذا تم العزم **قبلياً** على ربط هذه المقولات، فلن نتوصل إلا إلى بناء تصاميم غير ملائمة وعديمة الفائدة. تقوم نظريات «الأنماط»، في أغلب الأحيان، على اختيار مجال مفصل ترتبط به باقي المجالات وعلى عدد مصغر جداً من المقولات. وتوضح لائحة

(1) ت. تودوروف: المرجع السابق، ص: 20 .

(2) تتقاطع هذه الأنواع من التفكير مع تلك التي نجدها لدى دان بن ـ أموس في «المقولات التحليلية والأنواع الشعبية»، مجلة الشعرية، عدد 19 ـ سنة 1974.

«التنميطات» المفهرسة من طرف ت. تودوروف هذا الخلل المشترك[1]: لكن هذا الخلل لا يعود إلى غياب المهارة لدى النقاد الذين يخلطون الأنواع والنماذج، بل هو ملازم للمفهوم الخاطىء للنمط.

ب) أنماط عمليات ناتجة عن تحليل اشتغال نظام الأنواع الموجود:

كيف تكون مختلف السمات مرتبة في الأنواع وكيف تتعارض أنواع عمر معين فيما بينها (وهي دراسة سكونية)، ثم كيف تتكون الأنواع وتتغير، ـ وهي دراسة تعاقبية لا تأخذ دلالتها إلا في الحدود التي لا تتعامل فيها مع نوع معزول، بل مع جزء من النظام أو مجموعه من أجل تحليل التفاضلات والتهجينات، وكذا استعارة أو ظهور سمات جديدة وإعادة توزيعها في مجموعات جديدة مرتبة بشكل مغاير، الخ. فالنظريات «التنميطية» عاجزة ليس فقط عن تفسير التحولية التاريخية بل وأيضاً عن وصفها، كما أنها لا تدرك الأنواع الموجودة إلا باعتبارها انحطاطات لبعض الجواهر الخالصة النادرة التي أشاعتها عن طريق إهمال تسعة أعشار المعطى التاريخي.

ليس عمل النظرية إذن هو وضع تصنيف للأنواع، وإنما كشف قوانين اشتغال الأنظمة التاريخية لهذه الأنواع. وقد ابتعدت ظاهرياً عن السيرة الذاتية من أجل إثبات هذا المقترح الذي قد يبدو بدهياً غير أنه يكون في الغالب مهملاً في التطبيق. وسأعتمد الآن الحالة الخاصة للسيرة الذاتية لأوضح من خلال متضادين أخطار المثالية النظرية والوسائل الممكنة من أجل إقامة تحليل نسبوي.

لقد اخترت، من أجل التمثيل للمثالية النظرية، تفحص ما يقوله ن. فراي عن السيرة الذاتية لأن لمؤلفه تأثيراً كبيراً في الدول الانجلوسكسونية ولأنه نموذجي في نفس الوقت[2]. يريد فراي بناء «نظرية» متماسكة «للأنواع»

(1) ت. تودوروف، مقال: «الأنواع الأدبية»، ضمن: **المعجم الموسوعي لعلوم اللغة**. طبعة سوي ـ 1972، ص: 197-201.

(2) تحيل كل الهوامش إلى الطبعة الأمريكية لسنة 1957، ولأن الترجمة الفرنسية المنشورة في

وعرض كل الموجود التجريبي في نفس الوقت: ومن ثم فإنه لا يتحاشى الصعوبة كما يفعل المصنفون الآخرون الذين يختارون من الموجود ما يناسبهم. غير أن تجريبية ن. فراي لا تصل إلى حدود الانطلاق من الموجود: بل تحاول فقط أن تعمل على إدخال الموجود، بعد فوات الأوان، ضمن إطار مفهومي **قبلي**. فتحليله مؤسس على المفاهيم الأفلاطونية (ص: 243) والارسطوطاليسية (ص243-244)، وعلى تقسيمات البلاغة الكلاسيكية (ص: 245). وسيصبح الموجود مستنبطاً انطلاقاً من قمة هرم الجواهر. فنقطة انطلاق نظريته هي تقسيم القدماء الثالوثي بين الملحمي، الدرامي، والغنائي: ويلاحظ فراي أن هذا التقسيم يقوم على الشكل الأصلي لتقديم العمل (شروط التواصل بين المؤلف والجمهور). وهذه الملاحظة صائبة جداً في الظاهر. لكن سرعان ما يخطر بالبال انتقادان: فالتقرير بأن هذا العمل يكون دائماً حاسماً يعني الاستخفاف بتعقد المعطيات والانهماك في نظام تصنيفي نباتي سيمنع من إدراك نظام الأنواع باعتباره نظاماً متغيراً ذا عوامل عديدة يمكن أن تتغير تراتبيته. ومن جهة أخرى، إذا كان الأمر كذلك، فسيكون دور الناقد المنظر هو التفكير في كل التغيرات الممكنة لوضعية التواصل، وذلك بطريقة تواصلية (دون أن نخال أن وضعية معطاة تعني نوعاً من الكتلة أو جوهراً لا نستطيع خرقه)، واستقرائية تنطلق من تحليل الموجود. وسيكون هناك بين المتغيرات عدد من المعطيات التاريخية (التقنية السوسيولوجية في نفس الوقت). وبدل أن ينكب ن. فراي على هذا العمل اختار أربع وضعيات معقدة تعامل معها باعتبارها جواهر بسيطة يجب أن يتعلق بها كل الباقي، لسبب وحيد هو كونها عرفت هيمنة تاريخية. وهذه الأنواع الأربعة هي: **الملحمي** (الكلمة الموجهة إلى مستمع)، **التخييل** (نوع نثري نتوجه فيه إلى قارىء منفرد بواسطة كتاب)، **المأساوي** (يكون فيه المؤلف مختفياً)، ثم

= غاليمار سنة 1969 غير مقنعة تماماً، فقد قمت بنفسي بترجمة الفقرة التي سيأتي الاستشهاد بها فيما بعد.

الغنائي (ويتابع فيه الجمهور الخطاب الذي يوجهه الشاعر إلى جهة أخرى). وفي تتمة تحليله، سيميل ن. فراي باستمرار إلى خلط سمة مميزة لوضعية التواصل مع أنواع معينة أحرزت فيها هذه السمة على وضعية مهيمنة. الشيء الذي يسبب صعوبات لا نهاية لها لن يستطيع التخلص منها إلا عن طريق ذمامات معقدة وتعميمات اعتباطية. وسأقدم مثالاً لذلك ما يتعلق بالسيرة الذاتية. يقسم فراي بطريقة نباتية كل أنواعه إلى أشكال خاصة. ستكون هناك أربعة أشكال خاصة (لا أقل ولا أكثر) فيما يخص ما يطلق عليه «التخييل»، هي الرواية لا الاعترافات، التشريح أو الأهجية، والرومانس. وستمتزج هذه الأشكال الأربعة بدورها لتنتج الأعمال الموجودة. لنقف عند السيرة الذاتية، يقول (ص: 307-308):

«إن السيرة الذاتية شكل آخر ينضم إلى الرواية من خلال مجموعة من التحولات غير المحسوسة. فأغلب السير الذاتية تكون ملهمة باندفاع ابداعي، واسع الخيال نتيجة لذلك، يدفع الكاتب إلى عدم الاحتفاظ من أحداث وتجارب حياته إلا على تلك التي يمكنها أن تدخل ضمن بناء نموذج مبنين. ويمكن أن يكون هذا النموذج شيئا يتجاوز الفرد استدرج هذا الأخير إلى التطابق معه، أو يكون ببساطة ترابطاً لشخصيته ومواقفه. ويمكن أن نطلق على هذا الشكل المهم جداً من التخييل النثري اسم الاعتراف، تبعاً للقديس أغسطين الذي يبدو أنه ابتكره، وتبعاً لروسو الذي حدد نمطه المعاصر. وقد قدم تقليد أكثر قدماً: «Religio medici» و «Grace abounding» و «التبرير» لنيومان للأدب الانجليزي، دون أن نأخذ بعين الاعتبار نوع الاعتراف القريب، والمختلف قليلاً كما هو مزاول من طرف الصوفيين».

هل يتعلق الأمر بتحديد نظري لشكل معين؟ إن الشكل هو الذي لا نجده محدداً هنا، وإلا فعن طريق برنامج تغيب فيه الشمولية مع ذلك («أغلب»)، وما إن ينظر إلى هذا الشكل بهذه الطريقة الغامضة حتى يأخذ اسم نوع تاريخي موجود ذي أشكال متنوعة جداً ويحتوي على سمات مميزة

أخرى. وبعد ذلك، لن نعرف أبداً إلى أي من السمات المميزة للنوع يحيل استعمال كلمة «اعتراف»: هل يتعلق الأمر بميثاق السيرة الذاتية، بخطاب السارد، بالمحكي الاستعادي بضمير المتكلم، باستعمال تبئير داخلي، وباختيار مضمون معين (حكي للحياة الخاصة أو للحياة الداخلية)، أو بموقف (بناء نموذج مبنين)؟ وعندما يكتشف ن. فراي إحدى هذه السمات في عمل ما، يستخلص من ذلك نتيجة مؤداها أن هذا العمل مزيج من «الاعتراف» ومن شيء آخر. وسنعلم تبعاً لذلك أن المقالة كما كان يمارسها مونتينيه هي عبارة عن «شكل مصغر» للاعتراف وأنه بمزج الاعتراف مع الرواية نحصل على السيرة الذاتية التخييلية وأنماط أخرى قريبة، وأنه ليس من الضروري أن يكون موضوع «الاعتراف» هو المؤلف نفسه، كما أن تقنية «اتجاه الوعي» تسمح بمزج الاعتراف بالرواية، الخ. وهنا أيضاً يكشف خلط المفردات خلطاً في المنهج. فلفظة «اعتراف» لا يمكنها أن تستعمل مرة لنعت إحدى هذه السمات ومرة لنعت سمة أخرى بكيفية تجعل السيرة الذاتية جوهراً بسيطاً سيدخل في مختلف التركيبات في الوقت الذي لا يشكل فيه هو نفسه إلا تركيبة بين عدد من التركيبات الأخرى. ويحول هذا الخلط دون أن يبلغ التحليل المستوى الذي يكون فيه فعالاً، أي مستوى السمات.

إن منهج فراي مثير وجذاب: مثير لأنه يفضي إلى نظام تصنيفي معطل وقائم على نوع من المنطق ينتمي إلى مجال «الفكر المتوحش» أكثر مما ينتمي إلى الفكر العلمي. وجذاب لأن الخطأ يحتوي جزءاً من الحقيقة: لدى فراي في الواقع فكرة صائبة جداً لتركيبة تجريبية، غير أنه يطبقها انطلاقاً من مقولات مزيفة في تجريدها، بواسطة قواعد تركيبية آلية (من صنف الكوكتيل) ودون إدراكه أنه يمكن للتطور التاريخي لنظام الأنواع أن يكون مخيفاً انطلاقاً من تركيبة مماثلة.

على عكس ن. فراي تماماً، تأخذ محاولة إليزابيت. و. بروس موقعها،

في دراستها حول «السيرة الذاتية باعتبارها فعلاً أدبياً»[1] التي تعيد فيها للمنهج التركيبي مكانته، نوعاً ما. وتلتقي إ. بروس في نقط عديدة مع دراستي حول «ميثاق السيرة الذاتية»، غير أن دراستها تقدم اقتراحات أكثر عمومية على المستوى النظري، ويبدو لي أنها مثمرة جداً. وتكمن أصالتها في ربط مبادىء الشكلانيين الروس حول التطور الأدبي مع النظريات الحديثة للسانيات الفعل التلفظي. وهكذا، توصلت إ. بروس عبر استغراقها في التحليل إلى تحديد الشكل الذي ستكون عليه دراسة تطور نوع معين ضمن تطور مجموع الأدب.

لقد دعت إ. بروس، على غرار تينيانوف، إلى تمييز الأشكال والوظائف (يمكن للأشكال أن تكون لها وظائف مختلفة، كما تتجلى الوظائف عبر أشكال مختلفة)، ونتيجة ذلك هي أنه لا يوجد أي ارتباط ثابت بين الأشكال والوظائف، بل هناك نظام تركيبي متغير تاريخياً. وفي حالة السيرة الذاتية توضح أن الوظيفة النوعية (أي ميثاق السيرة الذاتية) تعتبر متغيرة مستقلة نظرياً عن المظاهر الشكلية التي غالباً ما تتوحد معها عملياً. وهذه الطريقة من الفصل المنهجي للعوامل هي التي ستسمح بالتفكير في التحولية. وما دامت دراستها سهلة المنال بالنسبة للقراء الفرنسيين، فلن أقوم بتلخيصها هنا. توضح إليزابيت. و. بروس مختلف درجات «التحوليات» التي يمكن أن تؤثر في نوع معين، ثم تبين هذه التحولية من خلال سلسلات من الأمثلة مأخوذة في التاريخ، ممهدة بذلك لمناهج دراسة يمكنها أن تجيب عن الأسئلة التي كنت أطرحها في الجزء الأول من هذه الدراسة.

وبدفع تحليلها إلى الأمام، تحاول إ. بروس أن تحلل بطريقة دقيقة جداً «السمات الوظيفية المميزة للسيرة الذاتية كما نعرفها» وتستعين بطرق التحليل التي يستخدمها سورل في الأفعال التلفظية (الوعد، الطلب، النصيحة،

(1) إليزابيت. و. بروس. «السيرة الذاتية باعتبارها فعلاً أدبياً». مجلة **الشعرية**، 1974، العدد 17، ص: 14-26.

الإنذار. . . الخ [1] . ويظهر أن ميثاق السيرة الذاتية نفسه ليس جوهراً بسيطاً بل فعل معقد خاضع للتحليل، يسمح في هذا المستوى أيضاً وعن طريق عزل وترتيب كل شروط الفعل بفهم التحولية التاريخية. إنها تصادف هنا إذن نموذجاً للوصف اللساني الذي يقابل بالضبط المشاكل المطروحة على مستوى أكثر عمومية من طرف تينيانوف:

يقترح سورل سبعة أبعاد مختلفة، تتقاطع فيما بينها مع ذلك، قابلة للدخول في تحديد فعل التحقق التلفظي، ويمكن أن نتوقع أن يحدد كل نوع ويعاد تحديده عن طريق إحدى هذه الطرق [. . .].

إن مجال ما أطلقنا عليه «محور» الفعل السير ذاتي (تطابق عنصر المؤلف/السارد/الشخصية والإيمان بالطابع الواقعي للموضوع المطروق في النص)، يفلت في أغلب الأحيان من التغير. وبالفعل، فإن تلك القواعد لا تكون «مركز» الفعل السير ذاتي إلا لأنه من المثبت أنها لا تخضع للتغيير. غير أنه في الوقت الذي تبدو فيه هذه النقط المحورية مطلقة، هناك عناصر هامشية أو محيطية في كل نوع (وكذا في النظام الاجمالي للأنواع الأدبية) تظل مبهمة، مناطق حيث تكون التمييزات غير مهمة، وحيث تكون عدة أنماط من الفاعلية الأدبية مختلطة. وفي التغير في هذه المناطق غير المحددة جيداً وبالنسبة لهذه المعايير غير الأساسية.

لقد كان هـ. ر. يوس يلاحظ أن نظرية الأنواع كانت تحمل دائماً طابع الحقل الذي ولدت حوله. فنظرياتي أو نظريات إ. بروس حول ميثاق أو فعل السيرة الذاتية فيها طبعاً ميل إلى المبالغة في تقديم مسألة «عقد القراءة» بالنسبة لي، ومسألة «فعل التلفظ» بالنسبة لـ. إ. بروس، وإلى وضع باقي مظاهر النص في الموقع الثاني لأنها لا تمتلك وظيفة مهيمنة هنا. غير أن

(1) ينظر: جون سورل: **أفعال اللغة**، هيرمان ـ سلسلة: «سافوار» 1972 ـ الفصل الثالث. «بنية الأفعال التلفظية».

السيرة الذاتية لن تدرس حقاً إذا لم يعتن التحليل التفكيكي بمسألة أشكال المحكي ومسألة **المحتويات** في الوقت نفسه[1].

وتبين الأمثلة المتناقضة لـ. ن. فراي وإ. بروس بوضوح ما هو الحيز الحقيقي للبحث النظري: إنه ليس نمذجة سكونية إطلاقاً بل تحليل يفكك بطريقة منظمة العوامل ويحدد لنفسه هدف وضع قوانين الاشتغال. وقد كان هذا المنهج التحليلي المخصص للتفكير في الأدب باعتباره نظاماً في تطوره التاريخي محدداً حتى الآن أكثر مما طبق بالفعل: فقد فتح الطريق من طرف تينيوف؛ ويبدو أن التقدم يستوجب أن تبعث اقتراحاته في عدة اتجاهات: كالاستعانة بنماذج لسانية (الأفعال التلفظية، نظريات التواصل) وتوسيع المنظورات كذلك التوسيع الذي قدمه هـ. ر. يوس مع مفهوم أفق الانتظار، ثم توسيع التأمل ليشمل فنوناً أخرى غير الأدب لأن مسألة الأنواع وآفاق الانتظار والتحولية تطرح أيضاً، وإن بأشكال مختلفة نوعاً ما، في التشكيل والموسيقى. ولن يؤدي هذا المنهج إلى الاعداد المتسرع للنتائج بل إلى دراسات مدققة وتحليلية: دراسات يمكنها أن توظف إيجابياً العمل التجريبي والملاحظات المجمعة عن طريق التاريخ الأدبي التقليدي من أجل التوصل شيئاً فشيئاً إلى وضع نماذج اشتغال الأدب باعتباره نظاماً.

(1) بالنسبة للتحليل المحكي، يقدم «خطاب المحكي» لجيرار جنيت (ضمن كتاب صور III ، طبعة سوي، 1972) أداة جيدة للعمل، يمكن أن تتمم فيما يتعلق بالقضايا الزمنية بكتاب الزمن لـ هـ. ڤاينريش. ط. سوي، 1973.
أما بالنسبة لتحليل المحتويات، فقد قدم نموذج من طرف م.ج. شومبار دي لوي في دراستها حول الصورة الأسطورية لدى الطفل المعنونة بـ: **الطفولة، عالم آخر**. ط. بايوت. 1971. وتدرس المؤلفة هذه الأسطورة عبر تصنيف مضمون محكيات الطفولة المنتجة منذ قرن. وتتعامل بنفس الطريقة مع السير الذاتية والروايات التي تقدم بالنسبة للدراسة أية اختلافات بينة من زاوية النظر التي تعاينها بها.

مشاريع البحث

كنت أود هنا توضيح الاغراءات التي يجد نقد النوع نفسه معرضاً لها، وإلى أي مدى كانت تلك الاغراءات هي نفسها توحي بالنوع باعتباره مؤسسة، ثم كيف يجب أن نعمل من أجل ممارسة تفكير تاريخي أكثر بالفعل. لقد كان الأمر يتعلق بالنسبة لي بالسعي إلى التحكم في المشكل في مجمله، قبل الشروع في أبحاث جديدة.

يرتكز المشروعان اللذان أفكر فيهما على منهج مشترك: فمن جهة، لن نطلق من النصوص الأدبية أو من كتابتها بل من **تلقي** هذه النصوص، ومن جهة أخرى، لن نأخذ نوعاً معزولاً نقطة للانطلاق، بل سنأخذ مجالاً أوسع بكثير يمكن أن يعاد النظر في حدوده أثناء البحث: ويفترض المشروعان معاً تجميعاً للمعلومات بشكل واسع،حتى لا نصدر أحكاماً قلبية كثيراً على الموضوعات المدروسة: ولكن يجب أن يؤديا، بعيداً عن جرد تبسيطي، إلى إسهام دقيق في الدراسة النظرية لاشتغال الأنواع كما قدمتها هنا.

يشمل المشروع الأول على دراسة لتكون «الأدب الشخصي» في فرنسا إبان القرن التاسع عشر. ويعني ذلك إعادة توزيع جزئية للجغرافية الأدبية، في علاقة مع التقطيع المعتمد من طرف الفهرسات التقليدية التي تتبع إما حدود المدارس أو العصور، أو تقسيمات كلاسيكية عبر أنواع ما (رواية، شعر، مسرح، تاريخ، نقد، الخ...). ولكن لا يجب أن تتسم إعادة التوزيع هذه بتبني تصميم استعادي منجز حسب مقولاتنا، أو بجمع مونوغرافيات أنواع خاصة كما هو الشأن حالياً حيث لا يقتطع الحقل ثانية إلا من خلال دراسات مختصة حول الرواية الشخصية، اليوميات الخاصة، والسيرة الذاتية[1]. يجب

(1) ينظر حول اليوميات الخاصة: الان جيرار: **اليوميات الخاصة**. بيف، 1963، حول السيرة الذاتية، دراستي **السيرة الذاتية بفرنسا**. طبعة أ. كولان، 1971، حول الرواية الشخصية الفرنسية، لم تظهر أية دراسة جامعة منذ الكتب التي أصبحت اليوم عتيقة لجواكيم =

أن يكون الحقل محدداً انطلاقاً من مفاهيم مستعارة من العصر المدروس. لذلك اخترت مصطلح «الأدب الشخصي» تبعاً للمقالة الهجائية ل.ف. برونتيير، «الأدب الشخصي» (1880) التي هي نتيجة سجال ظهر منذ سنوات 1850، ويستمر حتى أيامنا وإن تحت أشكال مختلفة في الحقيقة[1].

على الدراسة أن تنطلق من **الخطاب النقدي** حول الأعمال كما ينشر في الجرائد والمجلات، أي في نقد الاستقبال. ويجب أن تحلل محتوى الخطابات حول الأدب الشخصي وكل مواقف القراءة «السير ذاتية». وسيكون ذلك بمثابة تحقيق البرنامج المحدد من طرف هـ. ر. يوس من أجل تتبع تاريخ الأنواع: دراسة «السيرورة الزمنية لانشاء وللتعديل المستمر لافق انتظار معين»[2]، ولكن ببسطه ليس على نوع واحد بل على مجموع الأدب الذي سيجد نفسه محدداً ثانية بهذه الطريقة. هكذا يمكننا إعادة جمع النصوص التي قرئت ضمن نفس المنظور (خصوصاً الروايات، السير الذاتية، اليوميات الخاصة، الرسائل، المذكرات)، وإزالة مفعول «القانون الأول لليهمان» بإعادة تشكيل متن النصوص التي كانت قد قرئت بالفعل وشرحت عصرئذ.

لقد كان ڤاليري يقول بأن **القارىء** هو «الذي يشكل تكوينه وتقلباته الموضوع الحقيقي لتاريخ الأدب»[3] وليس المؤلف. ولا يمكن لهذه القراءة

= ميرلان: **الرواية الشخصية من روسو إلى فرومونتان**، طبعة هاشيت، 1905، وجان هيتييه **روايات الفرد**، الفنون والكتاب، 1928. كما لا توجد أية دراسة جامعة حول مجالات أخرى كالمذكرات والرسالة في القرن التاسع عشر.

(1) فيرديناند برونتير: «الأدب الشخصي» (1888)، **في قضايا نقدية**، طبعة كالمان ـ ليڤي، 1897، ص 211-252.

(2) هـ. ر. يوس: «الأدب القروسطي ونظرية الأنواع، «**مجلة الشعرية** 1970، عدد 1. ص: 79.

(3) بول ڤاليري: **الدفاتر**. طبعة غاليمار. سلسلة البلياد. المجلد الثاني. 1974، ص: 1167.

أن تلاحظ بالطبع إلا بطريقة غير مباشرة، في **الخطاب النقدي** مع الانتظارات التي ينم عنها والتصنيفات التي يستعملها وأحكام القيمة التي يصدرها. فالقراءات النقدية لم تدرس إلى حد الآن إلا عبر التقطيعات التعاقبية الجزئية التي كانت تبين على الخصوص تغيرات تأويل أعمال الماضي: إما تحول وراء نص **معين** أو مؤلف **ما** عبر الزمن [1]: أو قراءات أعمال مختلفة من الماضي منجزة من طرف ناقد **ما** في **لحظة معطاة**[2]. وما نقترحه هنا مختلف ومكمل: إنه الدراسة السكونية لأحد أنظمة القراءة لعصر معطى.

يجب أن تتجلى هذه السكونية بالطبع في شكل سلسلة من التقطيعات السكونية: لقد تغير نظام الانتظارات من 1830 إلى 1850، ومن 1850 إلى 1880. ولو عممت مثل هذه الدراسة لـ «التحول المستمر لافاق الانتظار» على مجموع العصر الحديث، فإنها ستتقاطع حتماً مع مجموعة من الظواهر الأخرى مثل: خطاب الذاتية الكوني والحياة الخاصة كما مورس في فرنسا منذ بداية القرن التاسع عشر (الشعر الغنائي والرواية الشخصية)، والمحاولة النقدية لـ: «الإنسان والعمل» التي اكتسحت الخطاب النقدي والصحفي بعد 1850، مغيرة بذلك تلقي أعمال الماضي والانتظارات المتعلقة بالأعمال الجديدة، ثم شغف الاخلاص من نهاية القرن التاسع عشر إلى الثلاثينيات، وتطور الأخلاق الصحفية والاستراتيجيات «المشخصنة» للناشرين، بل وأيضاً تغيرات الفضول التاريخي والوثائقي للجمهور الواسع (انتشار أدب الشهادة والوثيقة ليتجاوز مجال التاريخ والسياسة بالمعنى الحصري).

وتدفعني هذه المنظورات إلى استحضار المشروع الثاني الذي يشتمل

---

(1) ذلك هو، مثلاً، موضوع سلسلة «القراءة» المنشورة من طرف أرماند كولان في سلسلة أو U2. وتحصي دراستان حديثتان القراءات التي قرأ بها روسو وهي: دراسة رايمون تروسون: **روسو وثروته الأدبية**. بوردو. طبعة ديكرو، 1971، ودراسة جان روسل: **جاك روسو في فرنسا بعد الثورة**. طبعة أ. مكولان، 1973.

(2) مثلاً روجيه فايول **سانت بوف والقرن التاسع عشر**. ط. أ. كولان، 1972.

على دراسة للبنية الحالية لأفاق انتظارنا. فمنذ 1972 وانطلاقاً من الاعلانات البيبليوغرافية المنشورة في الملحق **الثقافي** المخصص للكتاب في جريدة **لوموند، لاكانزين ليتريز**: ثم **لوبولتان دي ليفر**، كونت عينة من الجذاذات لكل الكتب المنشورة في فرنسا التي تقوم، من قريب أو من بعيد، على شكل من أشكال الميثاق السير ذاتي مثل: المذكرات، السير الذاتية، ذكريات الطفولة، اليوميات الخاصة، الرسائل، «الوثائق المعاشة»، الشهادات، الحوارات، المقالات، الاهجيات، ثم أيضاً، إذا صدقنا التصنيفات البيبليوغرافية، بعض روايات وكتب التاريخ. ومهما كانت هذه العينة من الجذاذات واسعة فإنها لا زالت محدودة ما دام من الضروري عدم إهمال آفاق الانتظار الأخرى التي تتموضع هذه العينة بالنسبة إليها عن طريق التعرضات والتقاطعات: مجال الخيال، ومجال الأخبار والخطاب العلمي. ويجب أن تضاف للعينة نفسها دراسة الخطاب النقدي الذي أثارته تلك المؤلفات.

لست أقصد من خلال جمع متن مختلط مثل هذا إلى دعم أو اختلاف «نوع» معين، بل أقصد، على العكس، إلى مباشرة دراسة تحليلية لعوامل التصنيفات (الميثاق، الشكل والمضمون»، مع تفكيكها بانتظام من أجل معرفة كيف تتركب فيما بينها وتتراتب. ومن المؤكد طبعاً أنه، مع تعددية السمات يمكن لنفس النص أن يكون قابلاً لأن يدرك باعتباره منتمياً لأنواع مختلفة، كما أن للمتون الجزئية التي يمكن أن نسعى لجمعها حدوداً غامضة وتراكب فيما بينها. وهذه الظواهر صعبة التحليل انطلاقاً من الرؤى «الجوهرية» للنوع، في حين أنها تصبح واضحة إذا اعتمدنا تحليل السمات المميزة وراعينا أنها متراتبة تبعاً **لمهيمنات** متغيرة.

إن ميثاق السيرة الذاتية الذي استخدمه قرينة من أجل اختيار النصوص لا يجب أن ينظر إليه هو نفسه بصفته كتلة، مما سيعني الرجوع إلى الوهم، بل يجب أن يفكك إلى مختلف مكوناته (تطابق، مشابهة) ويربط عبر تلك التفكيكات مع أشكال الميثاق المرجعي من جهة، ومع أشكال الميثاق الروائي

من جهة ثانية. فليست لميثاق السيرة الذاتية نفس الوظيفة في كل النصوص: يكون في موقف مهيمن في بعض الحالات ليشكل النص حوله، ويقابل في حالات أخرى خصوصية بالنسبة لانتظار مختلف (مثل انتظار الأخبار حول موضوع ما). كما أن تفكيك التطابق والمشابهة يخلق من جهة أخرى أشكالاً وسيطة أو مختلطة للميثاق، كالمواثيق «الاستيهامية» أو غير المباشرة الممارسة بشكل إرادي من طرف المؤلفين والمشفعة من طرف الناشرين (لأنهما يشكلان حافزين للقراءة)، والمتلقاة بمحاباة من طرف النقد الذي يجد فيها تبريراً لـ «مخططاته» المفضلة[1].

يجب أيضاً على تحليل الميثاق أن يأخذ بعين الاعتبار سلسلة من العوامل الأخرى المرتبطة بسياق انتاج ونشر النصوص:

- الشهرة (أو غياب الشهرة) السابقة للمؤلف، والمجال الذي تأخذ موضعها فيه: لأن الانتظار وكيفية القراءة ترتبط بها.

- صيغة انتاج النص المنشور، وهي المسألة التي أصبحت تطرح منذ بضع سنوات مع التطور المكثف للسيرة الذاتية «الشفوية» التي استطاعت أن

(1) لقد قمت، من أجل الإحاطة بهذا المخطط، بتحليل متن نقدي جد مركز (ستة أعداد من **ملحق الكتاب** في جريدة **لوموند**، من 16 غشت إلى 27 شنبر 1973، وقت «الدخول الروائي») غير أنه كان يمثل عدداً مهماً من التغيرات حول هذه التيمة الوحيدة التي هيَ أن الكتاب الذي نقدمه هو بشكل أو بآخر سيرة ذاتية لمؤلفه. صحيح أن مختلف المقدمات توجه النقد في هذا الاتجاه، غير أن «المخطط» يمكنه أن يطبق أيضاً على روايات ليس فيها ما يساعد على موقف مماثل للقراءة. وفي المتن الذي تعاملت معه، كان هناك مثالان متطرفان هما روايات جاري المقدمة بصفتها روايات سيرة ذاتية «مقلوبة بشكل غريب: محلوم بها أكثر مما هي معاشة» (في حين أنه من المؤكد هنا أن الميثاق الروائي هو الذي يتم قلبه من طرف القارىء)، ثم كتاب خيالي هو **ولادة جزيرة** لفرانسوا كليمون «الذي يعتمد الكثير من العناية والحب أثناء حكايته لهذه المغامرة إلى درجة أننا نقتنع معها أنها سيرة ذاتية».

تغير شروط التواصل وأشكال النص[1].

- «الاتفاقات الجماعية» المعقودة بين المؤلفين والقراء بواسطة الناشرين الذين تتحكم لعبة **السلسلات** لديهم في انتاج وقراءة النصوص في نفس الوقت[2].

(1) في الخمسينات، تطورت السيرة الذاتية الشفوية انطلاقاً من الوضعية الشفوية الموجودة، مثل وضعيات الحوارات المخصصة للاذاعة: مما يعني أن النقل من الشفوي إلى المكتوب كان ثانوياً. فما يميز التطور المكثف للسيرة الذاتية الشفوية في السنوات الأخيرة هو، على العكس، بروز المعطى الشفوي منذ التفكير **في انتاج الكتاب**، ولن يكون الجمهور شاهداً أو ضامناً للشفوية الأولى، كما أنه لن يعرف جيداً كيف صنع النص الذي يقرأه. وتستحق «السيرة الذاتية المسجلة» دراسة خاصة تقوم بتوضيح التحولات التي يمكن لهذه الأخيرة أن تضيفها للنوع: - فعلى مستوى الشهادة، هناك مسألة إعطاء الكلمة إلى كل أولئك الذين ليست لهم القدرة على الكتابة، ولا يمكن أن ينشروا أبداً (مثلاً: **لويس لونكرون**: **منحي من الشمال**، طبعة سوي، 1974)، وعلى المستوى الأدبي، هناك السعي إلى استبدال الأسلوب المكتوب بتعبيرية الصوت (مثلاً: فرانسواز جيرو: **إذا كذبت**، طبعة ستوك، 1972، أو رومان غاري **سيكون الليل هادئاً**، طبعة غاليمار، 1974، الذي يجب أن يقارن أسلوبه مع **وعد الفجر**، 1960)، ثم على المستوى التقني، هناك الأخذ بعين الاعتبار طلب الجمهور في شكل الاستمارات التي تكون ضمنية فتصبح صريحة عبر وساطة المحاور.

(2) عن طريق «السلسلة»، يضمن الناشر جمهوراً مُن المشترين - القراء الذين يضمن لهم مطابقة الانتاج لنوع من «دفتر التحملات»، كما يستغل أو يثير مواقفهم من القراءة. والسلسلة من جهة أخرى تحث المؤلفين على الاستجابة إلى أشكال طلب تقليدي أو جديد. ولا يمكن أن يدرس الانتاج السير ذاتي الراهن خارج هذه التعاقدات الجماعية التي تمس أنواعاً مختلفة من الجمهور: المذكرات السياسية والحربية في سلسلات بلون، فيار، وناشرين آخرين، ثم سلسلات الشهادة («شهود»، عند غاليمار، «فعل الشهادة» عند ستوك، «شهادات» عند مام الخ). ميتولوجية «المعيوش»، بالخصوص عند لافون، الاعترافات أو اعلان مبادىء المقدمة في سلسلات («الفكرة الثابتة») عند جوليار، «ما أؤمن به» عند غراسيه)، السير الذاتية المسجلة للصحفيين («الصحفيون الكبار» عند ستوك) أو لرجالات السياسة، الخ.

إنني لا أستحضر هنا بإيجاز سوى التمييزات والتفكيكات الضرورية لتحليل الميثاق: ويجب أن يستعمل نفس المنهج بالنسبة لقضايا الشكل ووسائل المضمون.

ستتيح الجغرافية التحليلية لافاق انتظارنا المؤسسة بهذه الطريقة فهم حركة التاريخ بشكل أفضل: على المستوى النظري، وذلك بتوضيح أن الأمر يتعلق بنظام معقد وغير مستقر، تكون فيه إمكانيات التغير متعددة، مهما كانت الثوابت التي تظل على نفس الحالة مدة طويلة، ثم على المستوى التطبيقي، وذلك بإثبات إذا تطلب الأمر ذلك، أن انتظارات قارىء سنة 1974، تختلف عن انتظارات قارىء سنة 1874 كما أنها لا تربطها إلا علاقة بعيدة مع انتظارات قارىء سنة 1774، وهذا الأمر من باب تحصيل الحاصل الذي يكون مهملاً أثناء التعامل مع متن السير الذاتية الحديثة باعتباره سكونية واسعة ممتدة على قرنين.

وفي الحقيقية، من غير المؤكد أن تلك الانتظارات لم تتغير إجمالاً خلال العشرين سنة الأخيرة: لقد كان ينبغي على الدراسة المقامة حول سنوات 1972-1974 أن تعتمد على الأرجح على الاستطلاع المتوازي المنجز مثلاً حول سنوات 1952-1954. وإنه لمن المدهش أن الجزء المهم من الأدب النقدي حول السيرة الذاتية قد كتب في هذه السنوات العشرين الأخيرة، انطلاقاً من الدراسة الأساسية لجورج غوسدورف (1956). وإننا دون شك نشهد حالياً أو نشارك إلى حد ما في مسألة تقديس السيرة الذاتية.

التاريخ الأدبي والتاريخ:

تبقى هناك مسألة أخيرة للمناقشة: مسألة علاقات التاريخ الأدبي، كما قدمته هنا، بالتاريخ بصفة عامة. ويمكن أن نعتقد في حالتنا الخاصة بأن الأمر يعود إلى التساؤل عن طبيعة العلاقة الموجودة بين ظاهرة السيرة الذاتية والحضارة الغربية الحديثة التي تطورت فيها. وإذا طرح المشكل على هذه الطريقة، لا يمكن أن نحصل إلا على أجوبة مختصرة ستعكس بالخصوص

الجدالات والتناقضات الايديولوجية الراهنة.

فالجميع متفق على هذه النقطة: هناك ترابط بين ظهور أدب السيرة الذاتية وصعود طبقة مهيمنة جديدة هي البورجوازية، بنفس الطريقة التي ارتبط بها نوع المذكرات ارتباطاً عميقاً بتطور النظام الاقطاعي. فمن خلال أدب السيرة الذاتية يتمظهر مفهوم الشخصية والفردانية الخاصة بمجتمعاتنا: لن نجد شيئاً مماثلاً لذلك لا في المجتمعات القديمة ولا في المجتمعات المسماة «بدائية» ولا حتى في مجتمعات أخرى معاصرة لمجتمعاتنا، كالمجتمع الصيني الشيوعي حيث يتم السعي بالضبط إلى تجنب أن ينظر الفرد إلى حياته باعتبارها ملكية خاصة قابلة لأن تصبح قيمة للتبادل.

وبمجرد ما يثبت ذلك التبادل، تبدأ الجدالات الايديولوجية والترددات المنهجية. فأغلب النقاد الذين يخصصون عملهم لأنواع السيرة الذاتية يشاركون في ايديولوجية مجتمعنا ويتبنون موقفاً مؤيداً للظاهرة السير ذاتية يمكنهم الانتفاع منهم أيضاً. إنها حالة ج- ميش الذي يسعى إلى وضع الجذور البعيدة لبروز الشخصية الإنسانية هذا، أو الحالة الخاصة بي عندما أعلن، مع اتخاذ مسافة اعجابية، أن السيرة الذاتية تعتبر من «أكثر الظواهر الفاتنة لأحدى أكبر أساطير الحضارة الغربية الحديثة التي هي أسطورة الأنا[1]». على عكس ذلك تأتي أحكام النقاد الماركسيين الذين بحكم أنهم يضعون أنفسهم وراء حدود هذه الحضارة، لم يعودوا يتأثرون بألحان الصفارات الفردانية، وبالروعة السرية للأدب: «إن السيرة والسيرة الذاتية هما في الحقيقة، في الأيديولوجية البورجوازية، شكلان عامان للتمثيل، يكونان صورة الإنسان موصولة مع صورة المجتمع، كما يلاحظ رونيه باليبار في دراسة حول النماذج المدروسة لمحكيات الطفولة[2]. وتفيد مواقف التمجيد أو الرفض حول أصحابها أكثر مما تفيد حول الظاهرة المدروسة.

(1) السيرة الذاتية في فرنسا. طبعة أ. كولان، 1971، ص 105.

(2) رونيه باليبار: «الفرنسيون التخييليون» طبعة هاشيت، 1974، ص: 178.

يبقى أن نعرف كيف يمكن لدراسة تاريخية أن تنظر في هذا الترابط. ألن يؤدي بنا ذلك إلى رؤى مبسطة، أو حتى تبسيطية، من خلال السعي إلى إثبات علاقات مباشرة بين «السيرة الذاتية» مأخوذة باعتبارها كلاً واحداً «والبرجوازية» مفهومة باعتبارها وجوداً متماسكاً وثابتاً؟ فمن الأكيد أن البورجوازية لم توجد في نفس الوضعية سواء في مختلف البلدان، أو في مختلف تطورها. فأيديولوجيتها قد تطورت، وأصبحت تحوي تناقضات متعددة. ومن جهة أخرى فإن للظواهر الايديولوجية استقلالية نسبية بالنسبة للشروط الاقتصادية والاجتماعية.

غير أنه من المحتمل أن يكون المشكل مطروحاً بشكل سيىء. أولاً، من المرجح أنه من غير الممكن إقامة ترابط معين بين نوع خاص والمجتمع عن طريق غض النظر عن النظام الأدبي مأخوذاً في مجموعه: إذ على مستوى هذا النظام بالذات يمكن أن يتبلور التفكير في شروط إمكانيته وفي وظيفته الاجتماعية. ومن جهة ثانية، لا يجب أن ينظر إلى الأدب باعتباره كلاً مستقلاً، ستتم دراسة في ذاته مع محاولة ربطه بعد فوات الأوان بالمتواليات الاجتماعية الأخرى وبالمجتمع في كليته: إن استقلاليته ليست إلا استقلالية نسبية جداً، وهو نفسه نظام اجتماعي أولاً.

ينبغي أيضاً أن ندرس النظام الأدبي في اشتغاله، بما فيه، كما يقترح ذلك أز باليبا روبيير ماشري، إطار تحديداته المدرسية واللسنية، وإطار آثاره الايديولوجية[1]. ومما لا شك في أن دراسة آفاق الانتظار ستكون ضمن هذا المنظور هي مركز ثقل التاريخ الأدبي، لأنها تدمج جميع تحليلات الشكل والمضمون. لكن مع تجنب خداعات المثالية اللازمنية، ولأنها تتيح دون أن تسقط في الاجتماعوية توضيح البعد الاجتماعي للظاهرة الأدبية.

(1) إيتيان باليبار وبيير ماشري: «تقديم» مؤلف رونيه باليبار «الفرنسيون التخييليون» (م.س، الهامش 2، ص: 340).
وقد نشر جزء من هذا التقديم في العدد 13 من مجلة أدب فبراير 1974، تحت عنوان: «حول الأدب باعتباره شكلاً أيديولوجياً. بعض الفرضيات الماركسية».

قائمة المصطلحات

A

- فعل (اللغة)	- Acte (du langage)
- تشريح	- Anatomie
- مجهول	- Anonyme
- مؤلف	- Auteur
- سيرة ذاتية (أتوبيوغرافيا)	- Autobiographie
- سير ذاتي (أتوبيوغرافي)	- Autobiographique
- قصصي ذاتي (أتودياجيتي)	- Autodiègétique
- رسم ذاتي (اوتبرتريه)	- Autoportrait

-B-

- سيرة	- Biographie

-C-

- استشهاد	- Citation
- سلسلة	- Collection
- تواصل	- Communication
- اعترافات	- Confessions
- تعاقدي	- Contractuel
- عقد	- Contrat
- نسخة مطابقة	- Copie Conforme

-D-

- Definition	ـ تعريف . حد
- Diegetique	ـ قصصي (دياجيتي)
- Discours	ـ خطاب
- Dominante	ـ مهيمنة
- Dramatique	ـ درامي مأساوي
- Ennoncé	ـ ملفوظ
- Ennonciation	ـ تلفظ
- Espace autobiographique	ـ فضاء السيرة الذاتية
- Esthétique	ـ جمالي/علم الجمال

-F-

- Fantastique (Contrat)	
- Fictif	ـ تخييلي
- Fiction	ـ تخييل
- Fidelité	ـ أمانة صدق
- Focalisation	ـ تبئير
- Fonction	ـ وظيفي
- Forme	ـ شكل

-G-

- Genre	ـ نوع
- Generique	ـ نوعي

-H-

- Heterodiegetique	ـ متباين القصة
- Histoire litteraire	ـ تاريخي أدبي

- Homodiegétique	متماثل القصة
- Horizon d'attente	ـ أفق انتظار
- Hors texte	ـ خارج النص

-I-

- Identité	ـ تطابق
- Institution	ـ مؤسسة
- Institutionnel	ـ مؤسساتي

-J-

- Je	ـ ضمير المتكلم
- Journal Intime	ـ يوميات

-L-

- Litterature personnelle	ـ أدب شخصي
- Lyrique	ـ غنائي

-M-

- Memoires	ـ مذكرات
- Modèle	ـ نموذج

-N-

- Narrateur	ـ سارد
- Narration	ـ سرد
- Nom	ـ اسم
- Nom propre	ـ اسم علم
- Normatif	ـ معياري

-P-

- Pacte	ـ ميثاق
Autobiographique	سير ذاتي
Fictif	تخييلي
Romanesque	روائي
- Personnage	ـ شخصية
- Personne	ـ شخصية ضمير
- Personnel	ـ شخصي
- Poeme autobiographique	ـ قصيدة سيرة ذاتية
- Poetique	ـ شعرية
- Prosaîque	ـ نثري
- Prose	ـ نثر
- Pseudonyme	ـ اسم مستعار

-R-

- Reception	ـ تلقي
- Recit	ـ محكي ـ حكي
- Reference	ـ احالة
- Referent	ـ مرجع
- Reférentiel	ـ مرجعي
- Retrospectif	ـ استعادي
- Retrospection	ـ استعادة
- Ressemblance	ـ مشابهة ـ تشابه
- Roman	ـ رواية
autobiographique	السيرة الذاتية
Personnel	شخصية

- Romance	ـ رومانس

-S-

- Satire	ـ أهجية
- Signature	ـ توقيع
- Signe	ـ دليل
- Sujet	ـ ذات
d'énnoncé	الملفوظ
d'énnonciation	التلفظ
- Structuré	ـ مُبَنْيَن

-V-

Voix	ـ صوت

قائمة اسماء الاعلام كما وردت في النص الأصلي

A

- أبيلار	- ABELARD
- أدامز (هنري)	- ADAMS (Henry)
- أندريه	- ANDRE (Saint)
- القديس أغسطين	- AUGUSTIN
- أوميتايير (أ)	- AUMETAYER (A)

-B-

- بالبيار (ايتيان)	- BALIBARD (Etienne)
- بالبيار (رونيه)	- BALIBARD (Renee)
- باختين (ميخائيل)	- BAKHTINE (mikhail)
- باربييه (أ)	- BARBIEU (A)
- بن ـ أموس. (دان)	- BEN/AMOS (Dan)
- بنكارت (أرنست)	- BENKART (Ernest)
- بنفنيست (اميل)	- BENVENISTE (Emile)
- سانت بوف	- BEUVE (Saint)
- بايل	- BEYLE
- بولطانسكي (لوك)	- BOLTANSKI (Luc)
- بورخيس	- BORGES

- بريلار (هنري)	- BRULARD (Henry)
- برونتيير (ف)	- BRUNETIERRE (Ferdinand)
- بروس (اليزابيت. و-)	- BRUSS (E.W)
- بوتور (ميشال)	- BUTOR (Michel)

-C-

- كابوش (شارل)	- CABOCHE (Charles)
- سليني	- CELLINI
- سيرطو (ميشال دي)	- CERTEA U (Michel. De.)
- القيصر	- CESAR
- شارل لويس فيليب	- CHARLES (Louis Philippe)
- كلودين	- CLAUDINE
- كليمون (فرانسوا)	- CLEMENT (François)
- كوهن (البير)	- COHEN (Albert)
- كوليت	- COLETTE
- كونتات (ميشال)	- CONTAT (Michel)
- كوكس (جيمس. م)	- COX (James-M)

-D-

- ديلبيش بيرتران بوارو	- DELPECH (Bertand-Poirot)
- ديكروا (اوسفالد)	- DUCROIB (Oswald)

-E-

- القس أيبينو	- EPINEAU (Abbé)
- اسكاربيت (روبير)	- ESCARPIT (Robert)
- ايتنغوسن	- ETTINGHAUSEN

-F-

- فايول (روجيه)	- FAYOLLE (Roger)
- فلوبير (غ)	- FLAUBERT (G)
- فراي (نورثروب)	- FRYE (Northrop)
- فيمارولي (مارك)	- FUMAROLI (Marc)

-G-

- غاري (رومان)	- GARY (Romain)
- دوغول	- GAULE (De)
- جنيه	- GENET
- جنيت (جيرار)	- GENETTE (Gerard)
- جيد (أندريه)	- GIDE (Andre)
- جيرار (ألان)	- GIRARD (Alain)
- جيرو (فرانسواز)	- GIROUD (Françoise)
- غولشايدر (ليدويغ)	- GOLSHEIDER (Ludwig)
- غورز (أندريه)	- GORZ (André)
- غرين (ج)	- GREEN (J)
- كيزو	- GUIZOT
- غوسدورف (جورج)	- GUSDORF (G)

-H-

- هارت (فرانسيس. ر)	- HART (Francis. R)
- هوارت (وليام . ل)	- HOWARTH (William. L)
- هوجو (فكتور)	- HUGO (V.)
- هيتييه (جان)	- HYTIER (Jean)

-J-

- جاري	- JARRY
- يوس (هانس روبير)	- JAUSS (Hans-Robert)

-L-

- لامارتين	- LAMARTINE
- لوران (جاك)	- LAURENT (Jacques)
- لوي (م.ج. دي شامبار)	- LAWE (M.J. de Chombard)
- لايريس (ميشال)	- LEIRIS (Michel)
- لونكرون (لويس)	- LENGRAND (Louis)
- ليلارد (ج. ريشارد)	- LILLARD (G. Richard)
- لوغوف (ج)	- LOGOFF (J)
- ليبوك	- LUBOCK

-M-

- ماشري (بيير)	- MACHEREY (Pierre)
- ماكفرسون	- MACPHERSON
- ماضول (جاك)	- MADAULE (Jacques)
- مانديل (باريت. ج	- MANDEL (Barrette John)
- مارمونتيل	- MARMONTEL
- ماسيوطا (م)	- MASCIOTTA (M)
- موباسان	- MAUPASSANT
- موریاك (فرانسوا)	- MAURIAC (François)
- ميرلان (جواكيم)	- MERLANT (Joachime)
- ميلر (ج)	- MILLER (J)
- ميش (جورج)	- MISCH (George)
- مونييه (تايد)	- MONNIER(Thyde)

- مونتنييه	- MONTAIGNE
- السيدة دي موتفيل	- MOTTEVILLE (Madame de-)

-N-

- دي نوجون (غيبير)	- NOGENT (Guibert de)
- نورا (ب)	- NORA (P)
- نوريسيه (فرانسوا)	- NOURISSIER (F)

-O-

- أوسيان	- OSSIAN

-P-

- بريك (جورج)	- PEREC (Georges)
- فيدر	- PHEDRE
- بوميه (ج)	- POMMIER (J)
- بورتر (روجيه.ج)	- PORTER (Roger)
- بروست (مارسيل)	- PROUST (Marcel)
- بولو	- POULOU

-Q-

- كيرار (ج.م)	- QUERRARD (J.M)
- كوينيه (ادغار)	- QUINET (Edgard)

-R-

- رايموند (ميشال)	- RAYMOND (Michel)
- روس	- ROSS
- روسو (جان جاك)	- ROUSSEAU (J.J)

- روسل (جان)	- ROUSSEL (Jean)
- روي (كلود)	- ROY (Claude)
- روي (باسكال)	- ROY (Pascal)
- روسان (جاك)	- RUSTIN (Jacques)

-S-

- ساش (موريس)	- SACHS (Maurice)
- سارتر (جان بول)	- SARTE (J. Paul)
- ساير	- SAYRE
- سورل (جان)	- SEARLE (John)
- سيدوني (غابرييل كوليت)	- SIDONIE (Gabriel-Colette)
- سوليه (جورج)	- SOULES (Georges)
- ستاروبانسكي (جان)	- STAROBINSKI (Jean)
- ستاندال	- STENDHAL
- ستيوارت (فيليب)	- STEWART (Philip)

-T-

تبوديه (أ)	- THIBAUDET (A)
- طود (أوليفييه)	- TODD (Olivier)
- تودوروف (تزفيتان)	- TODOROV (Tzevetan)
- تروسون (رايمون)	- TROUSSON (Raymond)
- تينيانوف (يوري)	- TYNIANOV (J)

-V-

- فاليري (بول)	- VALERY (Paul)
- فيتز (ايفلين.ب)	- VITZ (Evelyne)

-W-

-Z-

فهرس المحتويات